№ 4047.835

GIVEN BY

O. H. Iseyer

GUIDO M. GATTI

Musicisti moderni d'Italia e di fuori

4047.835

N.° 183 Frs.10,50

PIZZI & C. - EDITORI
BOLOGNA
1920

GUIDO M. GATTI

4047.835

MUSICISTI MODERNI

D'ITALIA E DI FUORI

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

3928

IN VENDITA ALL'INGROSSO

PRESSO LA

Società Generale delle Messaggerie Italiane

Sede: **BOLOGNA**, Via Foscherari 15 - Telef. 21-81

AD

ARTURO TOSCANINI

ANIMA DI TUTTE LE MUSICHE

CON DEVOTO AFFETTO

A. H. Meyer
Jan. 19, 1937.

AVVERTENZA

Si raccolgono in volume questi brevi saggi di biografia critica scritti quasi tutti nel 1918 e pubblicati in riviste musicali: per la maggior parte in "La Critica Musicale" di Firenze. Salvo qualche leggera variante, di forma più che di sostanza, s'è lasciato il testo quale esso era nell'originale; a voler rivedere ed aggiornare si sarebbe dovuto rimaneggiare tutta la materia; aggiungere, togliere; quasi rifare ogni cosa. E allora meglio darli nella loro prima redazione, che fissava impressioni fresche avute direttamente e di recente dall'esame delle opere.

Il che non esclude che si voglia ritornare su alcuno di questi musicisti: specie su quelli di cui l'opera ogni giorno diviene più densa e significativa, o su quelli, come Pizzetti, di cui non s'è lumeggiato che un lato solo della personalità. Questo è lavoro da farsi: se non dall'autore del presente volume, da altri che abbia più acutezza critica della sua - ch'é misurata -, e per i musicisti moderni (e italiani in particolare) un pò del suo amore ch'è senza misura.

S'è dato maggior spazio ai musicisti d'Italia oltre che per ragioni intuitive perchè esiste tra essi un sottile legame di affinità, per cui possono essere accostati e coesistere e collaborare insieme ad un nucleo di forte musicalità più aperta e più umana di quella che c'è venuta dal di fuori negli ultimi anni. Lungi l'idea di parlar di scuola; le individualità ben demarcate e decise, le estetiche talora quasi antitetiche, le mète ben differenziate ripugnano a simili semplicismi classificatori. Ma le vie, se non si toccano, non divergono tuttavia: sono come tante parallele che s'incontrano - secondo il postulato di Euclide - all'infinito. Chissà che in questo infinito non ci sia una gran luce e l'arte musicale non vi sosti per esserne tutta irradiata e riscaldata?

Bisogna aver molta fede: e purtoppo se n'ha poca, in genere. Nessuno o ben pochi s'occupano dell'arte moderna, se non per deriderla, e correre a gran forza di gambe verso il passato. Grande, grandissimo sin che si vuole, ma che non deve pesare inesorabilmente sull'attività degli spiriti vivi e audaci, i quali hanno bisogno di aria e non di polvere. Anche se di questa polvere vennero foggiati i monumenti immortali.

Torino, agosto 1919.

FRANCO ALFANO

Nel 1912 a San Remo durante la stagione dei concerti sinfonici un direttore d'orchestra, cui di certo non faceva difetto l'ardimento, presentava a quel pubblico cosmopolita la *sinfonia in mi* di Franco Alfano. Il successo arrise al musicista già conosciuto e apprezzato, ma la *sinfonia* rimase a mezz'aria: pubblicata sin già dal 1910 essa vide passare gli anni e salire alle stelle tante men degne sorelle venute d'oltre confine per virtú di sapiente penetrazione, attendendo il momento propizio.

Ma l'opera aveva ed ha tuttora un valore altissimo e non solo di tentativo; essa rappresenta nel deserto del sinfonismo italiano una voce chiara e forte che non si può ascoltare senza sentirsi presi di grande ammirazione, oltre che per l'opera in sè, per l'audacia del musicista che disdegnando i facili successi si accostava con preparazione e fede ad una forma di composizione così pura. Invece si pensò allora che Alfano, autore di opere di teatro, non potesse nè dovesse esser altro che un operista: è infatti consuetudine inveterata del pubblico che i musicisti debbano andar divisi in due schiere, recando ognuna i suoi doni all'altare della fama: gli operisti ed i musicisti cosidetti puri. (Purtroppo la sciocca distinzione ha avuto apparenti conferme in esempi illustri: quelli di un Beethoven e di uno Schumann, scarsamente felici al cospetto della ribalta, e d'altra parte quello di un Verdi che fuor del suo melodramma par quasi un dilettante, a meno che non trasporti l'opera teatrale in composizioni ibride.)

Orbene chi saprà dar anima e canto alle creature della vicenda scenica non sarà in grado di avvincere il pubblico per necessità più colto della sala di concerto: la separazione par quasi instaurare di fatto un regno della fantasia geniale o genialoide di contro ad uno della coltura e della coscienza. Ovvia contraddizione in termini ma che purtroppo ha viziato il giudizio su molte opere del passato ed apportato ingiuste condanne e dimenticanze.

Com'è stato più volte ripetuto, durante tutto l'ottocento il pubblico italiano s'è avvezzo a considerare la *sinfonia* come una pianta esotica, per cui il clima meridionale non sia propizio; s'è persuaso di dover accettare come una necessità colturale - e però senza simpatia e commozione - le periodiche esecuzioni di sinfoneti stranieri, per cui le nostre orchestre si sobbarcavano a fatiche immani, sottoponendosi ad un regime di prove che nessun musicista italiano avrebbe pensato di richiedere, senza pericolo di essere linciato. In fondo questo eterno fanciullo ch'è il nostro pubblico si consolava correndo al teatro e abbandonandosi al fascino della melodia cantata con la voluttà dello scolaro che esce dall'aula dopo la lezione subita e prova l'elasticità delle gambe su per le aiuole dei giardini pubblici; e guardava con indifferenza e quasi con una punta di rancore il musicista che non s'accontentasse di fornirgli ogni anno il piatto nazionale: melodramma storico o verista, avventura in costume medioevale o fatto di cronaca nera. Tanto più poi se il musicista lo avesse già rapito in estasi precedentemente con una romanza divenuta popolare!

Ciò è avvenuto press'a poco ad Alfano. Gli hanno quasi rimproverato di aver deluso l'aspettativa di coloro che se lo figuravan di già assiso magnificamente nell'olimpo degli operisti della terza d'Italia, un po' più sotto di Puccini e Mascagni, accanto a Giordano e Cilèa. Perchè francamente *Risurrezione* è, sì, opera di giovinezza e scritta più che sotto l'impero del dramma tolstoiano sotto quello dell'opera giordaniana

di ancor recente apparizione (*Fedora* è del 1898); ma rivela una individualità di musicista con vedute proprie e con la forza di esprimerle senza esitazione. Nella prima opera di Alfano - si tenga conto ch'essa fu scritta a venticinque anni - v'è più di una pagina che si stacca nettamente per lo spirito che l'anima da quelle ben note dell'allor *giovine scuola*. Se noi la leggiamo d'un fiato - il che potremo fare senza fatica per la snellezza di tutta la costruzione e la trasparenza ideale del sinfonismo - vi troveremo sì alcune oasi di buona melodia meridionale in una cornice comune dove il noto ricettario è usato da mano felice che sa disporre effetti melodrammatici e tocchi di colore sapientemente; e cioè niente di più e niente di meno di quanto s'è fatto fino a quel giorno dai monopolizzatori del teatro musicale italiano. Ma ecco che esaminando più dappresso la parte del canto, quel famoso terzo rigo cui di solito le parole del testo sono appiccicate con indifferenza incredibile, noi ci accorgiamo che il musicista si preoccupa del valore verbale; e tende non soltanto alla più scrupolosa osservanza e riproduzione degli accenti tonico-prosodici, ma quel che più conta alla integrazione e valorizzazione dell'essenzialità della parola. Ci sono in *Risurrezione* dei momenti in cui si può sopprimere del tutto l'elaborazione orchestrale, e sentire il dramma vivere nel canto. Non che Alfano abbia voluto, allora, tentare quella forma di dramma vocale cui altri s'è accinto dopo di lui con più decisa volontà; egli ha concentrato tutta la sua attenzione sulla voce praticando quasi d'istinto ciò che più tardi sarà maturo frutto di riflessione e di volere. Fuggevoli accenni di nuova e forte esperienza in *Risurrezione*, aperti e fissati nell'*Ombra di don Giovanni*. (Il *Principe Zilah* è opera di transizione, del quale - se non si conoscesse - non si vedrebbe la ragione per cui il musicista s'è accinto a musicare un sì vieto libretto. Non ce ne occuperemo dunque). Quest'opera viene dopo il profondo lavoro di scavo e di rassodamento compiuto con la *sinfonia* ed a quella si riallaccia direttamente, pur mantenendosi in quel campo lirico,

nel quale Alfano sa raccogliere i più bei fiori della sua sensibilità. Quello che ci colpisce innanzi tutto in essa è la quantità della musica. (Più tardi ne vedremo la *qualità* ch'è, se così si può dire, di primo ordine.) Non c'è momento in cui il musicista ceda le redini dell'interesse al poeta; il dramma lirico c'è ed ha situazioni che si dicono comunemente teatrali. Alfano avrebbe potuto sfruttarle, mettendosi le mani in tasca e lasciando che i gesti dei personaggi e le loro grida s'incaricassero di avvincere l'attenzione del pubblico. Ma per far questo occorreva non essere un musicista, come è il nostro; ma semplicemente un arruffianato conoscitore di platee e di ribalte. Alfano ci ha dato ad ogni pagina flutti di musica, tutto trasformando, tutto interpretando; di un dramma poetico ha fatto un dramma musicale. Prima la musica, poi il teatro: o l'una e l'altra cosa insieme, ma senza compromessi. È comprensibile che il pubblico e la critica sian rimasti un po' disorientati dinanzi a questa opera, che li trasportava di peso in un'atmosfera essenzialmente musicale, nutrendoli per tre lunghi atti di musica, di suoni, di ritmi, di armonie, di timbri. C'è stato qualcuno che ha detto che nell'*Ombra di don Giovanni* c'era materia musicale per tre opere: e credeva costui di farle torto. In fondo esprimeva la meraviglia di chi ascoltava l'opera d'Alfano, dopo averne sentito tante in cui con due o tre motivi si tirava innanzi per tutta la sera, avendo soltanto cura di procedere a qualche leggera variante, non troppo faticosa: assai spesso soltanto una trasposizione di tonalità.

Quest'opera andava invece apprezzata come una inattesa rivelazione, una nuova parola nel campo dell'opera lirica: appunto per il suo valore musicale, intrinsecamente sonoro, non contaminato da elementi spuri. Come non notare in essa la bellezza del canto e la mirabile fioritura delle voci? Come non accorgersi che tutte le parti dell'elaborazione strumentale cantavano apertamente, e non erano il lavoro di un cervello freddo, ma le innumerevoli voci di un'anima fervida ed esul-

tante? Come non apprezzare nella sua perspicuità e adeguatezza il tessuto sinfonico, che rivelava un orchestratore *hors ligne*, ricco di nuove vedute, a cui la passionalità ispirava violenze inarrivabili di coloriti orchestrali, ed un'inquietudine ritmica densa di significazione? Tutte queste son cose che si devono dire: perchè da noi, scomparsa un'opera dai cartelloni, non c'è più alcuno che se ne occupi; e se il giudizio fu ingiusto, l'autore non ha possibilità di appello. Questo giudizio Alfano avrà presto, oltre che con la ripresa dell'*Ombra*, con l'ultimo suo lavoro di teatro: cioè con *Sacùntala*.

Se mai opera *lirica* vi fu, questa è *Sacùntala;* essa è tutta un cantare. Dalla prima battuta all'ultima il musicista esprime senza ritegno e senza ipocrisie la sua anima, che ha necessità di rivelarsi in tutti i modi possibili dal canto, con ricchezza e con gioia. Io ho ascoltato quest'ultima opera al pianoforte, in una vasta saia ed oscura; e mi pareva che tutto intorno vibrasse di passione e d'amore; che le cose avessero grida strazianti di dolore ed impeti infrenabili di esultanza: ed io stesso fossi trasportato in alto in alto, verso il sole, in un'aria vibrante e leggera, dove ogni molecola irraggiasse luce. Dinanzi a questo espandersi di musica, non si può ragionare: o si sente o non si sente. Non si sa dove avvinghiarsi per stabilire un principio ed una fine e trarne valutazioni o relatività; si è travolti e si vive della musica, come in un sogno.

Certo mai Alfano fu così appassionato e spontaneo. Il lavoro di lima c'è: sappiamo per quante trasformazioni passi una frase, un sol membro di frase prima di adagiarsi nella sua forma definitiva. Ma non si palesa; e così neppur il fine e serrato lavoro tematico onde l'opera acquista coesione ed unità; perchè lo spirito che l'anima è quale il musicista ha soffiato entro sotto l'impero della fantasia creatrice: e tutto corre con piede così leggero che vien davvero voglia di esclamare con Nietzsche: « Tutto ch'è buono è leggero, tutto ch'é divino corre su piedi lievi ». Nessuna pagina vi dà il

senso dell'interrompersi della vena e del subentrare della volontà fredda e raziocinante: anche quando si vorrebbe riacquistare il nostro pensiero, sottrarsi quasi con un atto di violenza al fascino del canto, il musicista non ve lo concede. Egli vuole che rifacciate con lui il cammino aperto per cui è passata la sua intuizione lirica, arricchendosi sempre più di poesia.

Ecco la parola: poesia. Un critico bolognese ha detto acutamente che in Alfano c'è quasi un *senso figurativo di poesia*. Questa musica è pervasa di poesia, è essa stessa una poesia musicale, per cui tutto si distacca dalla materia e pare trasfigurarsi. Soltanto che non svanisce: il musicista rimane musicista e non suggerisce - come altri - sentimenti poetici: li crea. Non si contenta di iniziarvi alla religione della poesia, ma ve l'esprime con i suoi mezzi sonori, ve la *figura*: è come se egli parlasse per versi musicali creando nello stesso tempo l'atmosfera entro cui essi vivono e si chiamano a vicenda. Si potrà discutere, a mente fredda, sulla preziosità delle parole, sulla peregrinità della rima, sull'euritmia del verso: ma se l'animo poetico c'è, se l'intuizione s'è tramutata in imagine adeguata, vi sentirete presi da una commozione tale, che tutto vi parrà meschino ed inutile accanto a quella.

Anche il dramma della volontà si risolverà in effusione lirica: l'opposizione dinamica delle coscienze drammatiche si trasporterà in un mondo, dove non è più luogo a contrasti ed a durezze: bensì un cielo eternamente lucido e sereno illumina una vita trasfigurata e quasi immateriale.

La *sinfonia in mi* fissa uno dei caratteri più energici della musica di Alfano: ed è quello del predominare in essa dell'elemento contrappuntistico, cioè lineare. E converrà spiegarsi subito. Contrappunto è divenuto in questi ultimi anni

sinonimo di conservatorismo e di vecchiume: e certo lo è, se l'intendiamo nel significato scolastico, cioè limitato a poche formule e regole di movimento di parti, avulso però dalla vita globale e polimorfa cui contribuiscono in egual misura altri elementi musicali. Ma nel nostro caso - ch'è poi anche quello di molti altri musicisti moderni di rinnovate tendenze - intendiamo con la parola accademica il risorgere della vita ritmica e l'affermarsi di una energica plasticità fatta di linee e di masse e di volumi. Questo carattere ci pare significativo della musicalità odierna, specialmente italiana. Senza entrare nell'argomento, diremo soltanto che in queste opere la solidità e la forza non son date da vibrazioni; l'esasperazione luminosa (armonica) non annulla la concretezza e la compattezza; oggi avviene per la musica quello che è già avvenuto nella pittura: dove all'arte di Monet è seguita quella di Rénoir, a quella di Rénoir quella di Cezanne. Ma quando si dice disegno (ritornando nel campo musicale) non si intende due o più linee moventisi secondo leggi fissate, come treni su binari paralleli. Il disegno è una linea che non può essere tracciata, ma che vive per così dire nella trama del lavoro e ne rivela il ritmo ascoso; ed ora scompare, ed ora riappare arrestandosi finalmente alla mèta del suo cammino, nel punto centrale della visione, dove il grado supremo dell'emozione estetica è concentrato ed espresso. Così tutta l'arte diviene più stabile e più dinamica insieme. Ma con in più qualche cosa di augusto, di mistico, di religioso che la fa armonica con l'intimo spirito. E la *sinfonia* di Alfano dà questo senso di grandezza e di ampiezza di pensiero. Non ch'essa sia in tutto ugualmente ammirevole e non presenti qua e là qualche macchia d'ombra; l'autore era tanto consapevole di queste manchevolezze che nell'ultima edizione ha soppresso addirittura un *tempo*, ritoccando in pari tempo parecchie pagine della partitura. Ma tutto l'insieme dell'edificio ci si presenta con tale armonia di linee e di colori, che le mende scompaiono e solo rimane questa altissima concezione lirica e musicale a pro-

varci il valore del musicista. Sinfonia schiettamente classica, tematica, di una libertà non sconfinata, ma pur tale da render l'opera moderna ed affine alle nostre sensibilità irrequiete e vibranti; sinfonia che degli elementi formali fa una sola fiamma, donde escono purificati e freschi; che la quadratura tradizionale conduce con mano prudente e saggia a piegarsi all'impeto a volte frenetico dell'ispirazione; leggera e stabile, unita e insieme varia di movimenti e di toni. L'orchestra è trattata da chi conosce tutte le conquiste e le trovate più audaci degli ultimi anni: se in qualche tratto si addensa e s'oscurisce, non è meno significativa e interessante. Ricordiamo che la sinfonia ha dieci anni di vita e che Alfano non s'è fermato là: e ricordiamo anche - perchè è doveroso ricordarlo - che nell'anno di grazia 1909 di lavori sinfonici italiani moderni ce n'erano pochi, e quei pochi ricalcavano pedissequamente le orme del sinfonismo tedesco, beethoveniano e post-beethoveniano (Martucci, Sgambati, Bossi, ecc.). Da quel tempo, se altri musicisti si sono dedicati con più o meno fortuna alla musica orchestrale, anche Alfano ha maturato la sua espressione sinfonica: e dalla *suite* folkloristica in quattro tempi, attraverso alla *sinfonia* è giunto alle partiture dell'*Ombra* e di *Sacùntala*. Il progresso è rilevante: queste due ultime opere ci presentano decisamente un Alfano più sereno e più padrone e dominatore dei suoi mezzi. Ma il musicista non ha perduto la sua giovinezza e la sua forza; gli anni non hanno indebolito l'irrompente musicalità di chiara sorgiva mentre gli apportavano l'esperienza e la severità dell'autocritica. La vena non è rimpicciolita, ma ha lasciato nel suo letto molti ciottoli e terra che si trascinava via dalla polla: è divenuta più limpida e più pura. Lo strumentale di *Sacùntala* può stare accanto a quello delle più grandi opere; esso è mirabilmente fraterno al carattere del lavoro, e s'accompagna all'onda lirica rinforzandola e dandole nutrimento continuo. È chiaro che il musicista sentiva la sua orchestra mano a mano che

il lavoro procedeva al pianoforte: e che l'elaborazione strumentale aveva origine in quello stesso punto donde nasceva il canto delle creature.

Sottile e trasparente laddove il canto tracciava come un'aerea trina e si diffondeva per l'aria come un fumo leggero; energica e robusta quando il *pathos* umano gettava i suoi gridi più disperati. Ma senza mai sovraccaricare - come avveniva talora nella partitura dell'*Ombra;* - bensì con un lavoro continuo di semplificazione e di sfrondamento per cui rimanevano vive soltanto le voci più significative ed espressive degli strumenti, simpatici a quel dato momento. Ne veniva così fuori un orchestrale moderno, dove disegno e colore erano equamente distribuiti e s'integravano a vicenda.

Ma la *mano sinfonica* ch'è divenuta per Alfano una seconda natura non gli ha impedito di limitarsi allorchè s'è rivolto a forme più raccolte; e se ha dato ancora qualche segno di sopravvivenza nel *quartetto,* è scomparsa del tutto nei *Tre poemi di Tagore.*

Questi rientrano nell'*aisthesis* di *Sacùntala* e ne hanno tutti i pregi di liricità e di espressività; in essi la voce segue una linea sinuosa e commossa - non puro recitativo, dunque, com'è abitudine - ed è di una purezza e classicità di atteggiamenti da farci pensare sotto questo riguardo alle *Chansons de Bilitis.*

Nel *quartetto d'archi* le possibilità dinamiche, ancora di una certa estensione, fanno sì che l'eccesso di sonorità non diminuisca all'orecchio la percettibilità di tutto il finissimo lavoro tematico. Il lavoro è di un agevole equilibrio: i tre tempi si seguono con una coerenza e logica perfetta; senza che si riveli nella sua formalità materiale tutta l'abilità del compositore nel prendere e riprendere dei temi e nel variarli e trasportarli da uno strumento all'altro, si percepisce un senso di unità che dà riposo e gioia. Il *quartetto* è anch'esso di carattere contrappuntistico: e come tale si differenzia nettamente dal quartetto dei moderni francesi e imitatori dei francesi,

che questa forma hanno ridotto a *suite* impressionistica, tentando di dipingere con essa spettacoli di natura o impressioni d'arte figurativa. Il *quartetto* di Alfano deriva direttamente dagli ultimi quartetti di Beethoven e da quelli di Brahms; ma c'è in più tutto il sapore dell'armonismo nuovo e vivace, ed una nervosità di contestura che lo inquadra perfettamente in tutta l'opera del musicista napoletano. La preziosità del discorso spinta sino al virtuosismo ed al parnassianismo, e la infallibile logica (in senso artistico) onde i pensieri si seguono e si intrecciano, non sono d'ombra alla forza emotiva, di un'intimità delicata e pregnante. La composizione è di quelle che ci commuovono per la loro musicalità intrinseca, per sola virtù del suono: essa nulla vuol significare e nulla descrivere: non ha necessità di una trama sentimentale e di un commento. È soltanto musica; musica pura, di un contenuto essenzialmente fisico, capace di trasportare l'animo di chi ascolta nel mondo dei suoi sogni e dei suoi desideri: e parlante però a noi il vero linguaggio dell'indefinito e dell'inconoscibile.

Il solo fatto di esserci cimentato con esito così felice in una forma di composizione incisiva e ardua e pur così perfetta e dispensatrice di bellezze qual'è il quartetto d'archi costituisce per Alfano un altissimo titolo d'onore; mentre è di incitamento e di esempio ai musicisti d'oggi che hanno abbandonato con troppo affrettato disdegno la composizione quartettistica, per correr dietro ad altri miraggi non certo più luminosi e più desiderabili.

Sinfonia e *Sacùntala*, le due opere decisive che risolvono nei suoi elementi la forte personalità di Franco Alfano. Da un lato la creazione di un dialettico formidabile, i cui pensieri si espongono con argomenti saldi e si compenetrano collegandosi in un edificio ch'è insieme di una severità e di una piacevolezza non comuni; dall'altro la liricità irrefrena-

bile, il canto che nasce dall'intimo senza sforzo, con gioia; la passione che erompe in tutta la sua umanità tormentata ed eterna, la vita che si impone, con le sue lotte le sue idealità e perviene alla trasfigurazione per opera dell'amore. Nella *sinfonia* è un costruttore che ci si rivela: le pietre scelte con cura minuta e sapiente si dispongono l'una sopra l'altra, ciascuna proseguendo la sagoma dell'altra, armonizzandone il colore, conformandosi alle sue qualità; ed ogni tanto fiotti di luce chiara e ondate di profumi col vento, che son quasi le finestre ampie dell'edificio monumentale. In *Sacùntala* il poeta: maggior libertà, respiro più ampio, visione più profonda e commossa; e canto canto canto. Tutte le persone della leggenda vivono con giovinezza, amano con dedizione totale, soffrono con tutte le fibre del cuore; ed hanno insieme quei lineamenti poetici per cui sono immortali, per cui la divina fanciulla che s'immola all'amore donando all'amato la nuova creatura, vive e sogna; è presso di noi con tutti i suoi sensi e le sue facoltà e pur lontana nel tempo e nello spazio, circonfusa d'un atmosfera che non è più terrena e non ancora oltreumana.

Noi vorremmo che tutti comprendessero l'importanza e la bellezza del teatro d'Alfano, più ancora raffrontandolo al teatro contemporaneo: porre Alfano accanto ai melodrammisti mascagnani o pucciniani - si chiamano *veristi?* - è commettere non solo un'ingiustizia ma un errore critico madornale. Errore che é egualmente palese sia che ci apponiamo alla concezione integrale del dramma musicale, sia alla sostanza musicale ed al linguaggio che l'estrinseca. Il musicista come non va alla ricerca del *libretto* - diciamo pure la brutta parola per intenderci - che racchiuda sovra tutto in sè certi determinati effetti teatrali (che perciò sono sempre gli stessi con piccolissime varianti) e si presti ad inserirvi *hors-d'-oeuvre* di sicuro successo, così si distingue per la completa aderenza del commento musicale all'anima stessa, allo spirito della poesia. Noi sappiamo purtroppo che molti dei nostri

operisti più famosi - uno in ispecial modo che il pubblico ha portato ai sette cieli della rinomanza - hanno sempre i cassetti pieni d' appunti e di spunti, di romanze e di concertati, di cori e di strette finali, da adattarsi indifferentemente a quelle situazioni che il lungamente cercato libretto offrirà loro. Mi sembra inutile dimostrare l'incredibile leggerezza di questi musicisti e la perfetta ignoranza ch'essi hanno delle finalità estetiche del dramma in musica, finalità perseguite e spesso raggiunte non solo da Wagner in poi, ma ancor prima di lui, dai nostri Bellini, e Rossini, e Verdi, e da Mozart. Piuttosto dirò che Alfano ha finito per scrivere egli stesso il suo libretto *(Sacùntala)* dopo aver tuttavia musicato quello dell'*Ombra*, tra gli altri, cui non si possono negare le qualità poetiche. Siamo recisamente in un altro campo: l'opera d'arte si rivolge ad esprimere concezioni di chiara significazione umana e filosofica: non si perde nel chiacchierare delle comari o delle lattivendole (si dice anche questo *verismo?*) o nel riprodurre i vari gridi della strada, o il bisticciarsi di due amanti da soffitta. Il poeta tende a stilizzare, direi, la vita; a trasformarla in poesia; a trarne gli elementi di bellezza eterna ch'essa palesa in ogni atteggiamento a chi sappia guardarla con occhio puro: infine a condurne le fila verso una mèta irraggiungibile sempre - e forse in ciò è il suo fascino più grande - dove tutto si risolve nella serena contemplazione dell'essere. Katiusha si redime, Don Giovanni muore convinto che l'amore non è burla, ma che la vita riceve soltanto da lui luce e calore e senso, *Sacùntala* muore perdonando: e dalla sua morte si rinnova la vita, pel miracolo della generazione.

Ora, questa sete di idealismo questo anelare verso i cieli della bontà e della purezza non si traducono nel musicista in tortuosità o in filosofemi: ma in un linguaggio vivo e irrequieto, in espansioni di lirismo denso, che ci danno veramente l'impressione della vita in perpetuo mutamento e divenire, di una vita fresca in cui il sangue circola

con violenza, colorando le carni del colorito della giovinezza

La musica di Alfano non è anemica e stanca; in essa la linfa alimenta di continuo le radici, sì che la sostanza è sempre rinnovata e feconda. Esuberanza: parola che ricorre sulla bocca di molti, quando si parla di Alfano. Esuberanza e forse anche eccessività. Possiamo accettare l'una e l'altra, quando ci si intenda sulla loro portata.

Alfano ha una vita interiore vivacissima: il suo cervello non riposa mai; la sua sensibilità è sempe *alerte* a cogliere le impressioni più varie degli uomini e della natura. Non è senza importanza a questo riguardo la sua origine meridionale (anzi napoletana, anzi di Posillipo): egli vi parla con una foga da farvi rimaner senza fiato: per le vie cammina velocemente, senza soffermarsi; e rifugge dalle sedute accademiche o mondane, dove tutto si regola sulla falsariga delle convenzioni e dell'ipocrisia. Ma questa estrema vivacità di sentire e di esprimersi, non è verbosità o vaniloquio: egli non vi affoga in un mare di parole vuote: il suo discorso non è l'inutile esplosione dell'impotenza che cerca di nascondersi sotto i drappeggi della parola. Il discorso di Alfano è denso di pensieri e di osservazioni sempre acute e spesso profonde: e nella sua mente questi pensieri si concatenano uno con l'altro: le idee si associano ininterrottamente: e l'esuberanza fisiologica fa sì che essi si esprimano quasi senza tregua, affollandosi, senza pur perdere mai la loro individualità ed essenza. Così è nella sua musica: essa è densa di pensiero, di atteggiamenti, di contrasti: ma non pleonastica o ridondante. Sotto il fluire della parola musicale c'è sempre una sostanza viva, sotto l'apparenza c'è sempre una carne; ed il suo discorso vi interessa sempre e vi prende e non vi lascia forse neppure il tempo di pensare. Siamo trasportati nel cuore stesso della musica, avvolti in questa specie di vento di musicalità dove non è più posto per le facoltà intellettive: diveniamo puri di animo e sensibili come corde armoniche. E in fondo tutto ci sembra così chiaro e così logico e così luminoso! Ritroviamo

la nostra giovinezza con tutti i suoi impulsi e i suoi sogni, la nostra vita attuale vibrante e sempre protesa verso il futuro, nella corsa ansiosa verso l'ideale che ci affascina e ci sfugge; e il dramma che viviamo ogni giorno, tra il sogno ch' è la nostra gioia e la realtà ch' è la nostra tortura.

Ecco che cosa ci dice la musica di Alfano: ecco che cosa ci fà sentire la sua esuberanza, che si traduce in gesti espressivi. Ed a questa maniera non esitiamo ad amarla ed a preferirla ai grigi e invertebrati balbettamenti di anime deboli e di temperamenti clorotici.

ALFREDO CASELLA

Oltre che sè stesso, ossia una personalità musicale dalle note decise nata da un temperamento nutrito di studio e di attesa, Casella rappresenta oggi tra noi, innegabilmente, una nuova parola non anzi detta, una nuova voce d' arte di tra le novissime. Non si può più affettare di trascurarlo ; l' indifferenza sdegnosa a suo riguardo, che talora ha assunto le più brutali forme di *sabotaggio* antiartistico, non è frutto che o di incapacità di comprendere o di impuri interessi. Si può dissentire dalle sue idee, manifestate spesso con quella particolare intransigenza ch' è delle nature sincere e degli spiriti protesi innanzi, all' avanguardia delle folle ; ma non si può più da uno spirito colto ed avvezzo alla critica serena del fenomeno estetico rifiutargli la considerazione di cui è degna ogni opera ispirata ai più elevati fini dell' arte. E a questo proposito un' altra cosa è innegabile : Casella è sempre stato profondamente *artista*. La sua opera è multiforme : racchiude le pagine più diverse e più lontane per forma e per sostanza musicale ed anche per valore. Chi confronti oggi una delle due *sinfonie* giovanili con il poema *a notte alta* per pianoforte è colpito dalla evoluzione dell' espressione, che quasi fa dubitare dell' identità dei due autori. Un più profondo esame gli rivelerà tuttavia certi elementi sostanziali — quelli comunemente detti *sentimentali* — che si ripetono nelle due composizioni. Ma innanzi tutto l' assoluta mancanza in ambedue le opere di componenti eterogenei, di ingredienti stereotipi atti a provocare di sotterfugio un effetto immediato,

di tutti quegli accessori insomma così cari ai meschinelli imitatori dell'inimitabile Debussy: che si possono chiamare complessivamente *letteratura della musica*. Tutte le composizioni di Casella sono sovratutto *musicali*: la loro essenza, scaturisce da una sorgente esclusivamente sonora, si veste e si rimpolpa di soli elementi musicali. Casella non è un letterato della musica, nè un alchimista; la sua natura è stato, dirò, trattata in un ambiente saturo di musica quale fu quello della sua infanzia: ed il suo temperamento ha attinto la via per esprimersi attraverso ad una educazione musicale classica e sicura.

Converrà anzi ricordare brevemente qualche cosa dei suoi primi anni torinesi e dei primi passi.

Nacque in casa di musicisti; suo padre, ottimo solista di violoncello e professore del Liceo Musicale di Torino; sua madre valorosa pianista educata all'arte da quell'acuto spirito che fu Carlo Rossaro; suo padrino il mago del violoncello, Alfredo Piatti; tutti gli ascendenti prossimi: violoncellisti. A quattro anni incominciò lo studio del pianoforte sotto la guida della madre: ma non tralasciò per ciò di seguire liberamente altre meno decise inclinazioni della sua natura. Dimostrò sempre, ad esempio, un vivissimo piacere ad occuparsi di elettricità e di chimica, con serietà e con costanza, tanto che Galileo Ferraris, amico e frequentatore assiduo della casa paterna, insisteva perchè il bimbo venisse avviato agli studi severi della scienza. Fu nel 1895, a dodici anni, che, per consiglio di Giuseppe Martucci, Casella abbandonò ogni altra occupazione per dedicarsi completamente alla musica studiando l'armonia col Cravero. Ma già decenne aveva debuttato con successo al *Circolo degli artisti*, e l'anno seguente dinanzi al pubblico più vasto del *Carignano*. Nel 1896 il Diémer, l'illustre maestro del Conservatorio di Parigi che aveva ammirato il talento strordinario del fanciullo in vari concerti dati da questo in sale parigine, lo volle alla sua scuola; ed in quel Conservatorio Casella compì i suoi studi

regolari, uscendone per rimanere ancora un anno alla scuola di composizione di Gabriel Faurè.

Ma ormai egli era fuori d'ogni vincolo; e, non più costretta nelle angustie dello studio accademico, la sua vita si iniziò con un fenomeno d'attività da sbalordire. In pochi anni egli visita, presentandosi in circa duecento concerti, tutte le nazioni europee: conosce tutti i musicisti più celebri e quelli più significativi: ne studia le opere con simpatia e con discernimento. Assiste all'esecuzione di centinaia di lavori orchestrali, preparandosi così poco a poco quella sua attuale e saporosa orchestrazione ch'è veramente *sua*: dirige egli stesso le più brillanti orchestre d'Europa, come quelle Colonne, Lamoureux, Monteux, Filarmonica, di Amsterdam etc. Questa sua ininterrotta attività di pianista e di direttore d'orchestra non interrompe quelle parallele ed ugualmente notevoli di compositore, di professore di pianoforte superiore al Conservatorio di Parigi, di critico musicale dell'*Homme libre* oltre che di moltissime altre riviste d'ogni nazione, e di propagandista di musica e di musicisti ignoti al pubblico. (A questo proposito anzi giova ricordare che non pochi musicisti italiani d'oggi — tra i migliori — debbono a Casella le loro *prime esecuzioni* in Francia, in Italia ed altrove; nota di disinteresse nella figura morale del musicista torinese che non si deve trascurare poichè ci sembra non doversi in nessun caso staccare con tratto netto la personalità estetica di un artista da quella sua morale e sociale).

Di queste varie manifestazioni, ciascuna delle quali basterebbe ad esaurire l'attività di un uomo, noi ci occuperemo in particolar modo di quella più discussa e per molte ragioni più interessante del compositore, non senza ricordare tuttavia che le doti di pianista in Casella sono tali da farlo considerare tra i più *musicali* dei signori della tastiera, sottile rievocatore di squisiti *stati d'animo* moderni.

Per ciò riprenderemo il filo degli anni, rifacendoci alla

Pavana, scritta nel 1902; insieme vanno le *variazioni,* le *liriche,* la *barcarola e scherzo,* la *toccata.* Tutte queste composizioni non hanno decisamente impronta personale: sebbene nella *toccata* vi sia più di un tratto — specie nel tempo centrale — davvero *caselliano* per qualità di melodia; ma già il temperamento di Casella dà fuori quà e là, per l'equilibrio della costruzione, per la chiarezza del pensiero. Lavori che non si possono completamente classificare di scolastici, ma in cui la soda cultura del musicista, dotato di una tecnica formidabile, sa piegarsi ad una più che discreta libertà di forme. Casella non fu mai interamente legato ai vincoli imposti dai canoni della scuola: sin da questi primi anni ebbe consapevolezza di quanto le forme tradizionali potevano concedere a chi volesse prima d'ogni cosa dir tutto sè stesso, e quella tradusse in vive pagine di classico sapore. Non bisogna dimenticare che l'educazione di Casella adolescente fu schiettamente ed escusivamente classica. Agli orecchi del bimbo e del fanciullo risuonarono più volte gli onesti accenti del classicismo e del romanticismo tedeschi: le prime anime musicali che parlarono al suo cuore ansioso furono quelle di Mozart, di Chopin, di Beethoven....

Questa educazione, che in una coscienza in formazione doveva condurre ad una forma quasi istintiva di ammirazione appassionata, si rivela con più chiari segni nelle due *sinfonie,* nelle tre *liriche,* nella *sonata* per violoncello.

Queste opere dimostrano il musicista temprato alle più complesse costruzioni del contrappunto e conoscitore d'ogni possibilità degli strumenti e dei loro impasti. Oggi ancora in cui tutti noi s'è così progredito in sensibilità ed in larghezza di visione da farci ritenere prossima una nuova *nostra* fase evolutiva della musica, ascoltiamo quelle pagine con piacere. Oggi ancora, in cui la musicalità della nuova Europa ha d'un crollo scosso il giogo di due lunghi secoli di predominio germanico, ci pare che la *seconda sinfonia* di Casella così terribilmente impregnata di cromaticismo e di polifonia wagneriano-straus-

siana, sappia liberarsi a tratti dalla quadratura dei *tempi* beethoveniani e delle formule melodiche istrumentali, per iscoppiare in impeti di latina favella, in appassionati accenti di irrompente *mediterraneità*. In certi passi, non sempre a scàpito della euritmia e dell'omogeneità, vediamo come staccarsi la scorza dell'influenza di quei moderni maestri germanici e rivelarsi un ingenuo lirismo, frutto di una acuta sensibilità d'italiano.

Ho detto la parola: *italiano*. Gia: perchè fra le accuse più frequentemente lanciate contro il musicista torinese (Dio solo sa con quanta buona fede!) dai suoi *benpensanti* antagonisti v'è quella della mancanza di *itatianità* nelle sue opere. Non è questo il luogo più opportuno per discutere della già lungamente sbandierata questione dell'italianità in musica e della sua problematica esistenza o definibilita: solo si potrebbe osservare che in ogni composizione di Casella, da quelle nominate sino alle più recenti, c'è una nota di nazionalità, quale s'intende dalle persone a modo, che non si può nascondere. Sì: anche nell'*elegia eroica* e nelle *pagine di guerra*: e forse più in queste opere che non nelle prime. Questo *valore* non è facilmente afferrabile, è vero; esso è delineato oltre che da molti piccoli segni sovratutto da un filone di lirismo severo, fermo, audace che non può essere nè francese nè nordico. E' una commozione tutta latina; non espandentesi *ad elica*, come quella del melodramma ottocentesco, ma contenuta, espressa nelle larghe linee del canto, singolarmente efficace. E ancora: l'*aisthesis* caselliana, anche a voler prescindere dalle pure importanti differenziazioni strettamente musicali, è altrettanto lontana da quella di Debussy quanto da quella di Strawinski o di Schönberg: così dall'impressionismo francese come dalla primitività quasi barbarica dell'imaginifico autore di *Petrouchka* dal freddo scientifismo del paradossale autore del *Pierrot lunaire*. Il profondo amore di Casella per la espressione plastica, per la sicurezza della linea, per la solidità del disegno rendono impossibile ogni riavvicinamento.

L'impressionismo del creatore di *Nuages* è dissolvitore di contorni, di ossature, di unità melodiche: la vibrazione di colore vi tiene luogo del disegno e, fino a un certo punto (cioè nelle mani di una artista come Claude Debussy), riesce ad esprimere anime e cose viste attraverso anime con squisita sottile emozione. In Casella invece è costante la preoccupazione del dinamismo ritmico, della costruzione plastica, della saldezza strofica. Sotto certi aspetti v'è nell'arte dell'italiano quasi un ritorno verso la tradizione, compiuto guardando al futuro, cioè con perfetta indifferente noncuranza di tutto ciò che venne sfruttato sino all'aridità dai maestri del passato. E questo carattere è innegabilmente nostro....

Lo vediamo più da vicino nella *suite sinfonica in do maggiore*. Questa quadrata composizione che quasi tutti i più celebri direttori d'orchestra europei hanno voluto eseguire — da Mahler a Mengelberg, da Nedbal a Chevillard —, non reca che minimamente in sè i segni dell'evoluzione armonica caselliana: eppure essa è già così decisamente personale ch'io vorrei fosse conosciuta da tutti prima degli ultimi lavori del musicista. Quale passo egli vi ha compiuto! Qui non più la tecnica pesante di polifonia e densa di colore delle *sinfonie*: lo stile vi si allegerisce, diviene trasparente, si illumina di bagliori, si vivifica per mille vene di sangue fresco che vi formano quasi un tessuto vibrante. I tempi, cui ricordano la tradizione i titoli di *ouverture*, *sarabanda* e *bourrée*, vanno dal primo al terzo semplificandosi nelle linee, nell'architettura, negli sviluppi: poco a poco le grevi sovrapposizioni di disegni si risolvono in gioco di arabeschi sonori del più puro stile, gli impasti di strumenti in colori fondamentali, specialmente della gamma più chiara: così attraverso alla commossa umanità del tema della *sarabanda* si giunge alla fresca scintillante *verve* della *bourrée*: pagina che vorrei dire scarlattiana tanto il musicista vi s'è avvicinato allo spirito di *leggerezza* — nel senso nietzschiano — del grande.

Col balletto *Le couvent sur l'eau* si inizia senza esitanza

la trasformazione della tecnica caselliana. Questa musica venne composta su di una graziosa trama di ambiente veneziano settecentesco scritta dal poeta Vaudoyer. Vi appaiono figure tenui, incipriate, languidette: e scenari di parchi, di canali, di palazzi marmorei in atmosfere lunari; vi si danza fino al capogiro. Di tramezzo scivola una lieve istoria d'amore, che ha lieto compimento mercè il pietoso intervento di Tersicore e delle sei ninfe che con essa danzavano.... su di una tela tizianesca. La *commedia* è dunque in prevalenza *coreografica;* ma quà e là vi risuonano accenti di calmo dolore e gioia contenuta, l'uno e l'altra sentiti da cuori settecenteschi, atteggiati da maschere incipriate. Casella ha ricamato sopra questo canovaccio, che si attarda a volte in episodi di comico sapore, una musica per cui la sua mano ha compiuto miracoli di leggiadria: ed il suo spirito ha saputo equilibrarsi tra la languida tenerezza ed il leggero scetticismo onde fu improntato il settecento veneziano. Il tema della *barcarola* e quello della *sarabanda* — che ricorda un po' quello della *suite* — si espandono con ampiezza di voce e si cullano in un'atmosfera quasi di sogno: hanno quel sapore di sensualità ch'emana nelle sere estive dalle nere acque dormenti della laguna. La melodia vocalizzata di Consuelo, onduleggiante in ritmo popolare di gondoliera, sboccia di tra il commento orchestrale come uno di quei grandissimi fiori carnosi degli specchi tranquilli, che hanno un profumo acutissimo di passione mortale. Nel quartetto delle vecchie dame cigola invece il chiaccherio di queste, ed è come un convegno di streghe saltellanti, cui rosseggiano le bocche sdentate, chiuse e aperte con moto vertiginoso. L'effetto è ottenuto con timbri di strumenti all'ottava acuta, con picchiettati di flauto, di arpe; con lo xilofono, con la celesta, con le campanelle: ed è un effetto di grottesco quasi macabro, che ci fa pensare a certi indimenticabili gruppi del Goya.

La scrittura del *Couvent sur l'eau* da quasi esclusivamente contrappuntistica, cioè *orizzontale* (seconda sinfonia)

diviene quasi completamente armonica, cioè *verticale*. Se il senso tonale diatonico perdura ancora vivace, per contro vi abbondano le ricerche armoniche e numerosi sono gli accordi che presentono l'opera futura, dalla quale s'inizia il periodo che diremo del *vero* Casella.

Quest'opera, compiuta nel 1913 pervenendo il musicista al suo trentesimo anno di età, è la *Notte di maggio*. Se pur questo poema, ispirato dalla nota lirica carducciana, contiene ancora in sospensione degli elementi diatonici ed armonici tradizionali, l'autore vi afferra e determina per la prima volta il nuovo senso tonale, misteriosa ed indefinibile tonalità nè maggiore nè minore nè altrimenti. Nella *Notte di maggio* in cui Casella incide con semplice efficacia una flessibile linea di canto, la nuova armonia è affermata decisamente dall'ultimo accordo, che fece discorrere per parecchio tempo e musicisti e critici parigini. In questo accordo convivono sovrapposti, senza reciproca predominanza, gli elementi del *maggiore* e del *minore*: un accordo perfetto di *si maggiore* si sovrappone ad un accordo perfetto di *si minore* ed è fiorito di quattro appoggiature. Il pubblico non si ribellò a questa aggregazione che pur contrastava apertamente con tutte le regole dell'armonia scolastica; e ciò perchè l'accordo fu percepito non come qualcosa di fisso, di statico, di cristalizzato, ma quale esso veramente è: un sofio, un fremito, una leggera carezza, una vibrazione di arpa, su di un'orchestra esalante quasi dei vapori di suono che tremolano e si svolgono in nuvolette di fumo.

Questo particolare procedimento tecnico — che un critico francese battezzò contrappunto armonico; cioè moto orizzontale di accordi anzi che di melodie, promiscuità di accordi tradizionali ritenuti sino a quel giorno incompatibili fra cordi tradizionali ritenuti sino a quel giorno incompatibili fra di loro — è abbondantemente sfruttato da Casella nei *Nove pezzi* che rappresentan tuttavia sotto altri riguardi poco più di un esperimento nell'opera del musicista; e con maggior

sicurezza nelle composizioni posteriori, nelle quali dal procedimento, parte arida del fenomeno, egli estrae la parte viva cioè quella multiforme varietà di accordi nuovi, dove la freschezza dell'ispirazione trova un'espressione aderente e vibrante. Insieme con la novità armonica procede l'evoluzione plastica: alla tradizionale *quadratura* si sostituisce la più completa libertà ritmica: tutti i *clichés* melodici, classici e romantici, i vieti melismi sono inesorabilmente condannati. Siamo insomma pervenuti ad intendere un linguaggio sonoro, risultato di particolare sensibilità e di un diuturno sforzo di autocritica, dove l'eccezione è la regola e viceversa: e di cui l'accettazione significa rinuncia al secolare pregiudizio di consonanza e di dissonanza.

Nei tre ultimi anni le composizioni di Casella vanno assumendo sempre più un deciso carattere di personalità, condensandosi in forme sempre più equilibrate ed in cui a poco a poco spariscono gli ultimi avanzi di musicalità passate. Dall'*Adieu à la vie*, le quattro liriche su poemi del *Gitaniali* tagoriano, di così nobile aspirazione ad un cielo ideale di serenità luminosa, al poema per pianoforte *A notte alta*. Non ci avvenne di frequente di ritrovare tanta vita racchiusa nel giro di poche pagine per il pianoforte: serenità della notte, amore, dolore di un'anima affannata dinanzi al profondo mistero della vita fluente nel silenzio delle tenebre, *apaisement*, quasi dissolvimento nella miriade di atomi stellari. Poema di densa umanità, senza sviluppi, in cui si è portati insensibilmente, attraverso il contrastare dei due temi maschile e femminile, a vivere rattenendo il respiro come soggiogati dall'anima multipla e sovrumana di tutte le cose.

In mezzo: la guerra, nuova vita, quasi incastrata in un lungo periodo di assestamento. E Casella l'ha sentita profondamente: sentita perchè ne ha vissuto le ore più tragiche. I primi lampi dell'uragano l'hanno sorpreso a Parigi, dove ha assistito con cuore sgomento all'invasione, ha visto le ondate dei profughi belgi e francesi dilagare tremanti nella

metropoli costernata, ed i visi contrafatti dal dolore senza parole dell'abbandono della casa paterna. I lutti della Francia toccarono il suo cuore, legato alla terra d'oltralpe da vincoli di affetto e di riconoscenza: e più tardi, ritornato tra noi ha vibrato del nostro entusiasmo, delle nostre vittorie, delle nostre pene, ritrovandosi tra i suoi fratelli italiani: egli più italiano ancora per l'amore smisurato, custodito negli anni della lontananza.

Da questa commozione sono nate, con diversi intenti, le *Pagine di guerra* e l'*Elegia eroica*: questo poema, di compiuta elaborazione e di commozione figliale, quelle fuggevoli apparizioni sullo schermo cinematografico, visioni essenziali di potenza e di tragicità.

Sfilata di artiglieria pesante tedesca: rombo di trattrici a motore, vortice di enormi ruote; mostruosità sapiente e matematica di obici colossali, avanzanti come pachidermi verso nuove distruzioni. *Dinanzi alle rovine della cattedrale di Reims*: portali mutilati, statue di vergini pie infrante; sopravvivenza, nelle grandi linee, della simmetria paziente ed ingenua dello stile gotico; pietà universale per il glorioso delubro.... *Carica di cavalleria cosacca*: violenza barbarica e frenetica, al ritmo di galoppo dei grandi cavalli asiatici e dei terribili cavalieri. *Croci di legno in Alsazia*: angoli di piccoli cimiteri fioriti in aprile: voce, sul lontano risuonare di un corno di paladino, di tutti i morti per la libertà e per la gloria. *Corazzate italiane in crociera*: corsa rapida di grandi masse di acciaio, pesanti e leggere, incerte nella bruma del mattino; apoteosi di luce e di forza, confusione di cielo di candida schiuma e di carene luccicanti.... Cinque quadri di cui il pianoforte a quattro mani sa darci appena i contorni e le sonorità, ma che assumono atteggiamenti magnifici, specie l'ultimo, nella trascrizione orchestrale: con l'impeto del ritmo, il flusso di uno strumentale incandescente, il bagliore di aggregazioni armoniche in cui i dodici suoni della gamma europea sovrapposti in accordi immensi si premono,

si schiacciano, si risolvono in scoppi devastatori. Nell'*elegia eroica* per orchestra Casella ha espresso ben altrimenti che non nelle *films* tutto il *pathos* dell'animo suo. Concepita come un grande affresco sinfonico, l'*elegia* non si abbandona a impeti melodrammatici, a grida scomposte di dolore; ma si contiene in una linea di classica bellezza commossa che ben potrebbe avvicinarsi all'espressione del dolore nell'arte dei greci. La visione di una grave maestosa processione funebre, nell'incerto bagliore del crepuscolo, è tutta pervasa di un pianto musicale tenero e profondo. Innanzi è l'uomo al cospetto della morte bella; piange: ma come un forte; v'è l'idea fulgidissima per cui quelle morti non furono inutili che viene a temperare il dolore, a trasformarlo in una preghiera di dolce rassegnazione. E pur le madri non piangono più: ma cullano in un sogno soavissimo le anime dei loro figli, mormorando una *berceuse*: l'eco di un'inno lontano giunge a rinsaldare i loro cuori, sacri all'amore di patria, in un'apoteosi finale i cui limiti si perdono nella chiarità dell'alba.... L'*elegia eroica* di Casella è tra le più nobili composizioni d'arte cui la guerra abbia dato motivo: celebrazione appassionata di ideali imperituri e di dolore umano.

Nei *Pupazzetti* e nella *Sonatina* ritroviamo invece la faccia ironica del musicista. In un paese dove l'*humour* non è capito, in cui l'*esprit* è di seconda mano e il *wit* sembra volgare, queste composizioni dovevano necessariamente sususcitare discussioni e ostilità. Noi non siamo evvezzi a ridere con arte. Papini ha detto con giustezza che « da noi si passa troppo bruscamente dalla scolastica gravità della prosa *distinta* alla scimunitaggine senza fondo dei giornali per ridere ». I *Pupazzetti* appartengono a quel genere di rappresentazione umoristica che ha tanti e preziosi esempi nella letteratura inglese. La *Sonatina* è impiantata esattamente sul modello classico: se non che i tempi vi sono ridotti a tal punto che dalle proporzioni falsate scaturisce di continuo

un motivo di caricatura. Cadono perciò tutti gli appunti mossi a questa esile composizione, allorchè si è voluto esaminarla alle stregua di una *sonata* per pianoforte, dimostrando chiaramente di non accorgersi che lo spirito dell'autore era ben lungi dal voler costruire, bensì demolire sorridendo. Ed è questo uno dei più pericolosi difetti del pubblico italiano dinanzi a certe opere d'arte: quello di non saper sorridere e di non credere alla possibilità di più che serie intenzioni se non nell'estrinsecazione melodrammatica e retorica: di ritenere come arte inferiore quella che sappia amabilmente ridere delle abitudini, delle convenzioni, delle grandi e non sempre sostanziose ideologie....

Da questo rapido esame delle composizioni di Casella risulta l'evoluzione tecnica da lui operata nel corso di otto o dieci anni per virtù di particolare intuizione e di lenta e tenace conquista. La trasformazione procede senza soluzioni di continuità e per passaggi logici e necessari: ma, occorre aggiungere, per successive trasposizioni di sensibilità e non per arido lavorio di cerebrale. Essa s'è compiuta in tre tempi. In un primo, che direi di *negazione*, il musicista ha soppresso tutto quanto di logoro e di fossilizzato aveva aderito alla sua coscienza per opera dell'educazione e della cultura. In un secondo tempo, col materiale rimasto, egli ha raggiunto una forma sempre più concisa e dinamica, *nettatamente anti impressionista* in quanto che basata, come s'è detto, su valori plastici contrastanti ed opponentesi a vicenda nell'interezza delle loro personalità antitetiche: ma in ciò avendo sempre una cura scrupolosa dell'euritmia, verificata nella *durata* con esattezza cronometrica. Nel terzo tempo, fase di *affermazione*, egli ha costituito, mediante elementi melodici ritmici armonici maturati poco a poco da un'opera all'altra, una *tonalità* del tutto nuova, che differenzia decisamente la sua musica da quella di altri musicisti d'avanguardia quali Strawinski o Schönberg. E questa consiste in una sorta

di fusione simultanea, di compenetrazione delle varie scale: occidentali, elleniche ed orientali. Mentre in Debussy, ad esempio, queste varie scale si succedono — con particolare predilezione, specie negli imitatori, per quella *esafonica*, ormai esaurita ed irreperibile in Casella — qui convivono in certo qual modo sovrapposte, dando origine a una tonalità indefinibile, ad un senso tonale che è già *dodecafonia* ma coordina però ancora tutti i suoni attorno a due note centrali con nettamente il carattere e la funzione di *tonica* e *dominante*. Per esempio: nel poema *a notte alta*, si discerne facilmente un' introduzione fondata su di un vasto *pedale di do diesis* (dominante di fa diesis); poi viene il nocciolo del poema il quale è effettivamente in *fa diesis* all' inizio nel centro ed alla fine. Ma nessuno potrebbe attribuire con sicurezza un *modo* qualsiasi a questa misteriosa tonalità, nè maggiore nè minore nè gregoriana nè orientale o altro. Soltanto la prima parte della *sonatina* è assolutamente atonale, laddove in tutte le altre musiche caselliane l'*atonalità* è frammentaria e destinata sempre a contrastare con la *tonalità* di cui s'è detto. Questo sistema sonoro è essenzialmente classico ed in esso si confondono, in una stretta e rigida preoccupazione stilistica, le ultime conquiste del vecchio *senso tonale*, inteso come facoltà di attribuire ad una nota qualsiasi la funzione di tonica. Ed in ciò appare in assoluta conformità con la concezione particolare di un nuovo lirismo musicale italiano, in pari tempo modernissimo e tradizionale, nel senso più largo della parola.

A chi lo studi e penetri serenamente esso risulta — l'abbiamo già affermato — come una conseguenza logica dell'evoluzione armonica secolare, oggi risolta forse solo transitoriamente nell'assorbimento dell'elemento *consonante* da parte di quello *dissonante*, per secoli escluso dalla musica e che s'è fatto innanzi allorchè con Wagner il diatonicismo ha espresso tutta la sua sostanza sino all'esaurimento.

Le date fondamentali dell'evoluzione armonica sono

segnate dall'apparizione di alti spiriti e procedute da un intensificarsi di volontà e di energie: opera perciò più di liberazione che di conquista, fenomeno di chiarificazione anzi che di complicazione. Così siamo giunti al vocabolario caselliano, esponente d'un linguaggio assolutamente nuovo, pieno di inattese possibilità; dalla prima comparsa di due terze maggiori congiunte, di due settime o di due none parallele, d'intervalli più larghi, il cammino è stato graduale verso l'armonia di oggi, e verso quella che domani potrà rivelarci ancora nuovi orrizzonti e nuovi domini di espressione.

I musicisti dell'avvenire prossimo potranno considerare con maggior esattezza di prospettiva lo sforzo compiuto dai loro predecessori ed in particolar modo da quelli che hanno dedicato la loro vita a ricercare quel linguaggio che più aderisce alla mutevole anima contemporanea. Fenomeno affascinante, come il carattere di indefinita e affannosa ricerca che mostra nell'uomo veramente moderno l'imperizia di chi maneggia una nuova materia.

MARIO CASTELNUOVO TEDESCO

Due caratteri contrassegnano sovra gli altri la giovinezza creativa di questo musicista: un sorprendente magistero di forma e la mancanza di imitazione. E si potrebbe perdonare ad un giovane l'esuberanza che trabocca senza freno ed equilibrio e dà fuori in getti di metallo scorioso: e quell'istintiva facilità di trovare ogni bellezza in un artista maturo e celebre che conduce quasi per mano il giovane su di un sentiero segnato. Nel primo periodo di fermento c'è in ogni artista il desiderio non la potenza dell'arte, l'emozione viva non l'immagine artistica determinata e placata. Allora, per uscire dal suo stato d'angoscia in qualche modo, egli riversa la propria emotività in forme giá create, abbandonandosi con voluttà, senza un controllo che gli riuscirebbe doloroso: incline com'è ad accogliere ed a far sue le voci più affini che dalle stesse sue sensazioni seppero trarre altri più maturi.

Pare invece che per Castelnuovo il mondo dei suoni abbia origine dalla sua personalità. Il più terribile tra i deviatori delle coscienze in formazione nei primi anni del secolo fu di certo Claude Debussy. L'aurora debussyana parve ai giovani dilagare in un'atmosfera di luce, oltre i cui limiti non fosse più possibile giungere; tali furono la novità e la preziosità della nuova musica che ci veniva di Francia che i nostri giovani vi rimasero avvinti. Noi soffrimmo per molti anni epidemie di « colori puri », di « macchie di luce » di impressioni evanescenti. La *debussyte* fu più epidemica della *wagnerite*: chè la massa dei dilettanti s'immaginò fosse

assai più difficile costruire una sinfonia o una sonata che scombiccherare venti preludi o impressioni con tre accordi di nona ed un bel titolo misterioso e pieno di sottili promesse, naturalmente non mantenute.

In tutta l'opera di Castelnuovo non c'è una pagina che si possa dire creata sotto l'influenza del francese: neppure quel *Cielo di Settembre* (scritto nel 1910, cioè a quindici anni) ch'è di certo fra le cose meno personali del musicista ed in cui è in certo qual modo debussyana l'atmosfera autunnale greve di nostalgica malinconia. Ma quanto poco francese al contrario il comosso tema svolgentesi *melodicamente* sino alla fine! D'altra parte se echi dell'autore di *Pellèas* vi sono, occorre aggiungere ch'essi sono puramente istintivi: chè di lui Castelnuovo non conosceva allora che le due *Arabesques*, ciò è a dire quasi nulla.

Una sola influenza ha sentito il nostro musicista: quella del suo maestro Pizzetti (maestro nel senso più largo ed elevato della parola, maestro d'arte e di vita, quali furono i maestri del rinascimento). Ma occorre intenderci bene sul senso di questa influenza. Essa riflette un ordine di idee che s'inalza di molto sul suo comune significato. Innanzi tutto non è influenza di forme: nè di materiale sonoro: nè di stile: e neppure di speciale orientamento estetico. Forse è un pò di tutto ciò insieme o nulla di ciò: ma innanzi tutto influenza di coscienza, di *ethos*, di concezione spirituale. Pizzetti è stato per Castelnuovo quello che deve essere un educatore: lo ha sorretto, lo ha guidato, lo ha avviato. Avendo intuito la potente personalità del giovine non ha avuto di mira che di illuminarla della sua smisurata bontà, della sua traboccante umanità. Ecco il carattere comune alle pagine dei due musicisti: una grande bontà ed umanità che sa, giungendo a noi, risvegliare i sentimenti buoni che dormono spesso nell'uomo e non attendono se non d'essere risvegliati dalla parola fraterna. L'artista crea sempre per l'uomo: per i suoi fratelli egli è l'interprete commosso della vita delle cose. Che var-

rebbe infatti la natura con tutta la infinita sua tenerezza se l'uomo non riuscisse a comprenderla e ad amarla? Però la natura di Castelnuovo non è mai indifferente, nè motivo al quadro per sè stessa. Parlano, in quelle pagine dove lo spettaccolo delle cose è raffigurato con particolare commozione, parlano voci amiche, si risvegliano gli echi di millenni di tenerezza ch'è andata perduta dacchè l'uomo non ha saputo intuirla. E' il musicista che sa esprimerla dalle apparenze: la sua ingenuità l'ha compresa ed amata, l'anima sua ha tratto dagli aspetti mutevoli ed esteriori, dalle voci indistinte della terra e del mare quella che ci serba gelosamente intatto attraverso i secoli il senso dell'umanità. Se in essi si confondono ricordi e ammonimenti, amarezze e rimpianti c'è sempre la parola di conforto: anche se è triste consola: nuovi orrizonti si aprono e si allargano: la speranza si sprigiona e si effonde. E' la fede che ritorna. Il dramma si conchiude in un'aurora: una serenità grande, una pace infinita pervade l'uomo: la bontà ha compiuto il miracolo.

Come questo senso si sprigioni dalle pagine di Castelnuovo è più agevole *sentire*, che *capire*: nè occorre *capire*. Se il dramma dell'uomo vi si esprime così puramente, quasi senza dolore, senza faticosa complicazione, si è ch'esso è vissuto innanzi l'espressione. L'esperienza è faticosa e l'arte gioiosa; gioiosa perchè vi si compie il miracolo, il più grande miracolo che si compia nel mondo, la cosa più strana e più semplice: che tanto violento tumulto di vita si conclude in queste povere poche caste parole. Così, soltanto così, la pagina si forma come una liberazione, come un risultato: non narra il dolore, se pur da esso abbia origine: non lo descrive, non lo analizza rendendo l'espressione oscura e tormentosa come un dolore fisico. Così soltanto in fondo ad essa troviamo la luce e la gioia della grazia ed il mondo ci appare più vasto e più bello, trasfigurato quasi dal dilagare della bontà in flutti di poesia umana.

***

Una delle composizioni che ci dà con maggior compiutezza il senso di questa serena commozione dinnanzi alla natura è *il raggio verde*: tra le pagine di Castelnuovo tecnicamente delle più perfette e come ispirazione delle più libere. Il musicista è qui solo con la propria emozione. Finora lo stimolo alla creazione gli venne si da fenomeni di vita umana e naturale, ma sentiti attraverso l'espressione di artisti affini o presunti tali. E fu la lirica nelle *Briciole* e in *Cera Vergine* su poesie di Palazzeschi, la prosa descrittiva nelle *Novelle dalle vite del Vasari*, la pittura in altre pagine ispirate ai primitivi fiorentini. Nel *raggio verde* è Castelnuovo che ascolta la voce che gli viene dall'anima e la esprime ormai con la fermezza della maturità. Dicono che il sole quando si tuffa in mare mandi alla terra un ultimo sprazzo verde: è un tramonto insomma quello che il musicista ha voluto descrivere, da quando il sole è un pò alto all'oscurità quasi completa. La personalità dell'artista vi si afferma con tanta maggior evidenza in quanto che più facile era cadere nei luoghi comuni dell'impressionismo, il quale s'è sbizzarito a presentarci centinaia di tali quadri. Castelnuovo ci ha dato una sensazione di natura, a tratti diritti sottili vivi, che non rientra in nessun *cliché* della musica già conosciuta; mentre ha saputo evitare gli inutili sviluppi, non ha fatto uno di quei soliti pezzi pieni di intenzioni poetiche ma assai spesso privi di senso logico: la sua composizione è organica quanto mai, pur consentendo all'espressione di piegarsi con straordinaria vivacità e precisione alle molteplici sfumature di sentimento e di colore. Tale organicità e personalità se da un lato è agevolata dall'uso saggio e cosciente di tutti i mezzi musicali a disposizionne dell'artista moderno — e però senza esclusione aprioristica di elementi *demodès*, quali contrappunto (vedi le prime battute), accordi perfetti etc. — è senza dubbio prodotta dal duplice ordine di sensazioni: interne ed esterne onde il pezzo nacque. In certi determinati momenti e dinanzi a certi spettacoli la nostra sensibilità si

acuisce e si sdopppia contemporaneamete, cosicchè, mentre i sensi avvertono sfumature delicatissime e rapidissime di colore e di suono che non avrebbero percepito in condizioni normali, il nostro animo è solcato da emozioni altrettanto rapide e vivaci; emozioni che prima erano vaghe e latenti. Queste due derivazioni si confondono tuttavia nel *raggio verde*; e la predominanza di una di esse nella prima o nella seconda parte della composizione contribuisce efficacemente a porre in risalto la linea diritta dello svolgimento. Più descrittivo nella prima metà, il pezzo diviene più profondo più sentito più umano nella seconda. Ma pur le prime pagine recano i segni di quella spaziosa serena concezione della natura che direi *pizzettiana*; quella campagna, tutta quella luce, l'aria mossa e fresca che viene a buffi dal mare, nascono dalla stessa fresca chiara sorgiva di sensazioni onde gorgogliano le pagine della *suite* pizzettiana. Analogie di spirito e di carattere, non stilistiche o tematiche o in qualunque altra maniera formale: come soltanto può avvenire allorchè si tratta del maestro di Parma, al quale ci si può avvicinare soltanto per affinità sostanziali di *aisthesis* e di commozione, essendo scarsamente rappresentativa in lui la personalità di puro tecnico e di ricercatore di nuovi istrumenti d'espressione.

Tutta la concezione naturistica di Castelnuovo si racchiude in poche parole: senso degli orizzonti larghi, aria sana, cielo sereno, terra buona e cuore onesto. La malinconia onde si compenetrano le ultime pagine del *raggio verde* non è senza speranza. L'artista si rivolge nel suo interiore a pensare, a ricreare in sè il fenomeno quotidiano e pur sempre meraviglioso del tramonto sul mare: ma la sua tristezza pensosa è illuminata dall'ultimo sprazzo di luce, che permane negli occhi e nell'anima. E la tristezza non è che il desiderio della nuova alba che non mancherà.

Oltre che nel *raggio verde*, il musicista ha espresso questa sua commozione dinanzi agli spettacoli della natura

nel già citato *Cielo di Settembre,* nel *Tramonto* dal *Libro di Dolcina*, lirica affettuosa, intima, disadorna di una buona signora alla sua bimba, e nei due cori ispirati alle *bucoliche* virgiliane.

E converrà parlare subito di questo suo rinnovato amore per la composizione corale che Castelnuovo deriva direttamente dal suo maestro. Purtroppo s'è perduto da moltissimi anni, e non soltanto in Italia, il gusto del coro: dopo i magnifici fiori del rinascimento, noi tutti pervasi dal desiderio di accodarsi, per raggiungerlo, al sinfonismo strumentale tedesco, s'è dimenticato il culmine raggiunto nei secoli passati dal polifonismo vocale italiano. A poco a poco il lavoro corale si è limitato alla scuola ed alla liturgia: e quella ha pur pesato irriducibilmente su questa. Sono ben poche le pagine corali materiate di elementi vivi di arte: il più freddo e arido scolasticismo impera, e nessuno ha l'ardire di sottrarsi alle più viete regole del coro a quattro parti. Nè maggior interesse si racchiude nella sostanza e nello spirito: i soliti versetti evangelici non riescono a suscitare nell'animo di questi scarsi e mediocri cultori movimenti di commozione o sintomi di comprensione. Se si eccettuano poche cose di Bossi e di Perosi siamo in pieno deserto.

Pizzetti ha voluto e saputo rinnovare questa forma, sia amorevolmente ricreandola nella tecnica, resa più agile, più varia, insomma più aderente allo spirito della parola: sia acutamente piegandola ad esprimere i molteplici sentimenti della lirica e del dramma, pur mantenendosi in una purezza di linee che si potrebbe veramente dire « classica », se questa parola per l'abuso non avesse perduto il significato suo vero. Le due canzoni corali *la rondine* e *per un morto* sono, insieme con l'indimenticabile *trenodia* per Ippolito morto, capolavori di composizione corale: capolavori senza alcuna iperbole. Il *pathos* che si sprigiona dalle prime pagine dell'ultimo atto di *Fedra* non è forse superato che dalle ultime del dramma: nessuna morte ha avuto nna più solenne e commossa elegia.

Castelnuovo s'è accostato a tale bellezza e purezza di forme nei due cori su poesie popolari greche e specialmente nel *cipresso*, dove la memoria dell'amico fraterno scomparso

fa tremare di angoscioso dolore le linee del canto. Altri sono ancora venati di formalismo e qua e là decadono: ma lo spirito vi è tuttavia straordinariamente vivace, chè la eterna freschezza dell'egloga è stata compresa dal musicista in quanto vivificatrice del quadro. La sua immutabile simpatia per certi atteggiamenti di sano romanticismo, corretta ma non soffocata dalla coltura, si traduce in tenerezza accorata: in Galatea egli vede non tanto la ninfa bellissima, quasi boccio di ninfea galleggiante su di un calmo specchio d'acqua, quanto una figura ideale ma terrena e viva in cui si sommano tutte le perfezioni e che a momenti si sostituisce alla visione mitologica.

Questo modernissimo fiorentino, cui non manca — come vedremo — quello spirito di ironia e di satira ch'è proprio della sua gente, è in certi momenti l'eterno innamorato di tutte le fantasie del passato, e di tutte le bellezze pacate e riposanti che il nervosismo moderno non è tuttavia riuscito a farci dimenticare. (Vi sono ancora oggi nelle opere più forti di Castelnuovo traccie di quell'ingenua delicatezza che riempie i sogni dell'adolescente: illusioni, ideali, desideri, principesse lontane. E si traducono talvolta in espressione acerba ma odorosa di candore come in *signorine*, morbidi profili di donna accarezzati con mano tremante).

***

Le note fondamenti della lirica popolare: verginità d'imagini, profonda umanità e insieme un ingenuo continuo stupirsi dinanzi alla natura, dovevano, per quanto s'è detto, avvicinare fatalmente il nostro musicista a quei fiori di poesia; in essi la stessa tendenza a semplificare, a chiarire, a comprendere il mondo nei suoi tratti sintetici ch'è nel temperamento di Castelnuovo; la stessa cordialità nel rilevare d'ogni atto atto umano, d'ogni passione il fondamento di bontà e di elevazione. Così nacquero le *coplas* e le *stelle cadenti*; ma innanzi era sgorgato dalla stessa sorgiva, se pure con diversa intenzione estetica, *le roy Loys*.

Aveva tutte le qualità per attirarsi la simpatia dapprima, poi poco a poco l'amore del musicista. Fiorito in pieno medio evo, questo canto ci narra una dolce istoria d'amore, per cui la figliola del re, rinchiusa nella torre per non aver voluto

acconsentire alle nozze imposte, si finge morta ed è risvegliata dal cavaliere bello e innamorato « qui n'a pas vaillant six deniers »; e tutto finisce bene. Nostalgia di passato, ideale di sogno, delicatezza d'imagini e trionfo del bene: elementi sostanziali della psicologia di Castelnuovo, compongono questa leggiadra ballata che il popolo di Francia canta ancor oggi in qualche regione ed un'illustre cantatrice condusse per i molti teatri del mondo. Ma ciascun *couplet* ella cantava intonando la stessa musica, per mantenersi fedele allo spirito popolare. Castelnuovo ha concepito la lirica come una serie di quadretti ben distinti, come una *verrerie*; in ciascuno scompartò è narrato un episodio e tutti sono legati dal sottil filo di un tema che si ripete più volte: ma l'unità della composizione ne risente. Tuttavia non si può trascurare tale lavoro — la prima vera lirica vocale del musicista — oltrechè per alcuni bellissimi momenti (come l'episodio della prigione e il commosso commento del più giovane degli abati al lieto sciogliersi del dramma « le belle chose que d'aimer!... — nous sommes venus pour l'enterrer et nous allons la marier ») perchè ci mostra accennato per la prima volta quel senso dell'umorismo garbato, di un comico gustoso e misurato, che non diviene mai caricatura e che riapparirà più tardi con segni più evidenti. In fondo la fisonomia spirituale di questo giovine si può meglio intendere se si pensa ch'egli è fiorentino: nè potrebbe esser nato o vissuto in altra città. Il suo spirito sottile e profondo, così ansioso di bellezza in linee dolci e ferme, e di sorrisi ironici dinanzi alle dissonanze della vita, è mirabilmente ambientato sui lungarni fiorentini. Passeggiando e discorrendo con lui nelle vie anguste, tra le mura dei palazzi quattrocenteschi, si comprende il senso dell'arte sua assai meglio che non leggendo le sue composizioni, nel chiuso di una stanza. (Per queste vie forse Castelnuovo dovette incontrare Piero di Cosimo con il fantastico trionfo del « carro della morte » orribile e spaventoso a vedersi: forse in Piazza di San Giovanni inondata di sole vide passare il corteggio nuziale di Lisa Ricasoli, essendo in cielo e in terra tutto un festare di campane; forse sotto le logge degli Uffizi s'accompagnò al gaio Buffalmacco ed a tutti quei personaggi

che ci sorridono ancora dalle vecchie tavole dipinte ed allietarono l'adolescenza del musicista....). Certe sfumature di pensiero che egli vi espone con significativa serenità, sogguardandovi attraverso le lenti che dànno al suo viso un'espressione mutevole, ora di bontà ora di garbata canzonatura, si ritrovano di peso nella sua musica come particolari atteggiamenti di espressione: certi scorci fiorentini — dove il passato è così fervido ancora di vita e dove non vi sentite gravare l'anima dall'oscura maestà delle cose morte come davanti alla sterminata foresta degli avanzi romani, sibbene vi assale il rimpianto di una sognata esistenza più dolce e più schietta — certi scorci fiorentini vi appaiono d'un tratto, in un rigo di musica, vibrazioni di canto in una linea, vibrazioni di colore in un accordo. Ed hanno, queste pagine, il disegno semplice, in apparenza schematico ma in sostanza energico ed espressivo dei grandi pittori del quattrocento, i toni chiari e saporosi di quel Benozzo (amore di Mario!) che è il più acuto raffiguratore di documenti umani che abbia avuto il passato ed il più commosso interprete del paese toscano.

Se dal punto di vista vocale l'espressione della ballata francese difetta in certi passi di accento, sospesa com'è ancora tra un mondo di puro lirismo e la tendenza a drammatizzare gli elementi umani della vicenda, le *stelle cadenti* raggiungono tale una maturità di forma, così sicura rispondenza di emozione, così felice collaborazione di ogni facoltà da farcele ritenere come modelli di lirica vocale. La lirica popolare di Castelnuovo va intesa in un modo affatto insolito: essa non gli è motivo a ricerca di modi popolari, lavoro di trascrizione, ma fonte di sensazioni nuove. Pare che con queste *stelle* di un cielo così vicino e lontano, si siano aperte le finestre e si sia guardata la vita in quanto essa ha di eternamente giovine e vivo: l'amore. Il musicista ha ritrovato in questi dodici stornelli e rispetti la ingenua glorificazione dell'amore, ritratto in ogni sua espressione; ora tragico ora burlesco, colto col più audace realismo o col più tenue simbolismo, aperto ad ogni speranza, amaro per tutte le delusioni.

Ma l'anonimo poeta non mancava di dare un sorriso al suo canto più sconfortato, ed in ogni strofa poneva un filo

di verde. Ricchi di ombre e di luci e di paesi, di fragranze amorose e di sensazioni limpide: tali apparvero a Castelnuovo i brevi canti del popolo. Toscani o spagnoli egli li intese nella loro essenza, ferma e unica sotto il velo delle sfumature e degli speciali atteggiamenti etnici: *stelle* e *coplas* opere unite da profondi legami, blocco solido staccato in pieno dal vivo della sua anima; le opere più *sue*, più amate, più dirette. Le *stelle* erano dodici, e la collana terminava con una perla nera, la parola di scetticismo contenuta nella *sirena*; nella definitiva redazione il ciclo finisce col *Paradiso*, parola di speranza e di fede. Ancora una volta si conferma l'orientazione del musicista: di tutti gli atteggiamenti verso la vita egli ha accettato quello che sorride e accoglie, ed in fondo ad ogni cammino oscuro egli ha scoperto un culmine aperto alla luce « où l'on se confie qu'il fait bon vivre »: scoperte della buona natura, d'un gran quadrato di cielo azzurro pieno di felicità e del sole del mattino, liberale come un generoso sorso di vino.

Il sapore popolare di queste liriche va però inteso — s'è già fatto notare innanzi — essenzialmente come spirito e non come forma. Ogni lirica ha la sua andatura caratteristica che è segnata dal tono della poesia: e si imposta sopra un disegno ritmico ben definito. (Quale importanza ha in tutte le opere di Castelnuovo l'elemento « ritmo » trascurato di solito dai moderni a tutto vantaggio dell'armonia! Questo risorgere della vita ritmica mi par davvero significativo nel risveglio musicale italiano: e afferma sempre più la tendenza verso un più saldo *dinamismo*: che in fondo è poi la rivincita del disegno sul colore, dell'euritmica saldezza romanica sulla aerea gracilità gotica, dell'espandersi in ampiezza anzi che in *verticalità*). Con questo procede diritta e s'inquadra: non divaga nè si perde dietro ad altre idee. Questo carattere di strettezza raccosta le *stelle cadenti* al popolo onde nacquero gli stornelli e dona loro un grato sapore di campagna, pur essendo di una non comune impeccabilità ed aristocrazia di forma: talora, come nella decima (l'*Inferno*), sin troppo preziosa.

Le *coplas* hanno una maggiore varietà e recano qualche

nuova nota della sensibilità del musicista; ma sono pur esse contenute nella stessa *aisthesis* delle *stelle*. Castelnuovo non si è lasciato attrarre senza misura dal facile fascino dei ritmi popolari spagnoli: ha saputo resistere alla voluttà della *habanera* o alla sensualità della *jota*, poi che è rimasto fiorentino, forse ancor più per certi tocchi di arguzia che fanno il ciclo delle *coplas* più leggiero e più brillante di quello toscano. Ma badate: questa ironia, questo umorismo non è amaro o scettico: è l'*humour* affettuoso di un Dickens, non quello sconsolato di uno Swift. E sopratutto non è posa o brillatura snperficiale. C'è stato un tempo in cui Castelnuovo ha creduto di trovare nelle liriche di Palazzeschi questo senso cordialmente canzonatorio della vita; ed ha commesso un errore di valutazione e l'ha pagato scrivendo le sue pagine più fiacche e più esteriori: le *briciole* e *cera vergine*. Cose belle ce ne sono pure qui: anzi direi che il musicista ha sentito, a un certo punto, che la commozione estetica del poeta divergeva dalla propria, gli diveniva estranea: e s'è posto a cercare di nascondere tale dissenso. *Cera vergine* — la ragione del titolo è nel colore di una trasparenza quasi verdognola e nel carattere pseudo-mistico della poesia — è un graziosissimo gingillo: il *passo delle nazarene* assai riuscita specie nell' ultima parte con la declamazione rapida quasi parlata, sugli accordi acquosi, le *vedute del paradiso* una curiosità, il *convento delle nazarene* la più sostanziosa. Ma in fondo Castelnuovo ha veduto queste scene senza sentirsene troppo commosso: le brevi liriche del fanciullo malizioso e *goguenard* lo hanno colpito per i loro tratti esteriori, e per la musicalità dei loro versi: ed il ciclo di *tanke* non ha rappresentato per lui che una *esperienza* e nulla più. Nelle *coplas* queste sensazioni di comico sono invece intimamente legate al carattere della raccolta: non segnano che brevi momenti di sospensione, intermezzi gioiosi in cui piuttosto che annullarsi la commozione d'amore mostra un altro aspetto. E l'umanità vi trema ad ogni parola perchè veramente sentita n'è l'intima significazione. Or non potrebbe essere Castelnuovo quello studente della quinta *copla* che sul tetto, a cavalcioni di un comignolo, si pose a dipingere la luna: e «dalla fame che aveva (Viva Dio!

Viva Dio!) dipinse un piatto di olive»? Ma forse, incorreggibile nostalgico di romanticismo, il musicista avrebbe dipinto la luna vedendo un piatto di ulive!...

Egli ha amato la Spagna veramente, l'ha sentita vicina a sè nella essenza passionale e sentimentale, e spesso gli è sembrato ch'essa fosse il suo paese. Non la Spagna dell'esotismo di maniera, tripudiante in un perpetuo ondeggiare di danzatrici andaluse; ma quella vera: il paese di tutte le nostalgie e di tutti i sogni, lo sfondo ideale fantastico profumato d'ogni amore, che come una danza spagnola è tutto un'alternativa di tenero abbandono e di scatti nervosi. Il musicista nostro ha vissuto le passioni di questa terra di sole: e le *coplas* sono come il libro dei suoi ricordi. Scritti a Castiglioncello, due anni dopo il viaggio sentimentale, forse su uno di quei selvaggi scogli che improntano di così sana fierezza l'abbraccio del mare, i ricordi gli venivan dal largo, senza tregua, con l'onda e col vento: e gli giungevano al cuore, mesti e consolanti, tristi e buoni. Quasi su e giù per due scale di vetro come nell'ultima strofe del ciclo: in cui « por una sube la pena — de l'otra baja el alivio.... ».

VINCENZO DAVICO

Quando anni or sono il pubblico dell'*Augusteo* ascoltò le prime pagine del maestro torinese, parve che una nuova fiamma s'aggiungesse alla lungamente attesa aurora della nuova musicalità italiana. Il risveglio oggi così sicuro di vita e così saldo nelle sue forze, s'iniziava appunto circa dieci anni or sono per l'opera di pochi artisti nuovi e sinceri: cui un ben compreso nazionalismo spingeva a creare una bellezza superiore, espressione di forte coscienza e volontà italiane. Il loro motto: « comprendere tutti per superarli »; ed in quest'opera di liberazione era il loro vanto.

Davico fu tra quelli e dei primi. Egli aveva sin da fanciullo disdegnato le stanche forme del melodismo romantico: un'istintiva aristocrazia di pensiero e di espressione lo aveva reso fraterno ai cenacoli *d'eccezione* che fiorivano in Francia. La solitudine pensosa gli aveva fatto un'anima delicata, sensibile, portata ad intendere la vita degli uomini e quella delle cose come un sottile e pur voluminoso succedersi di *stati interni*, come la rivelazione per tratti fuggitivi di un'ardente passionalità non tumultuosa ma equilibrata, e incapace di esprimersi con parole violente e con gesti incomposti.

Sin dalle prime sue collaborazioni con la poesia egli aveva dimostrato una speciale inclinazione verso i poeti delle mezzetinte e delle mezze-voci, artisti raffinati sino al morboso: alcuni nascondenti la loro ironica concezione dell'umanità in nude forme di casta semplicità quotidiana, altri sfoggianti in un tripudio di parole, suoni-colori, la loro sensualità orgiastica. Le due espressioni trovavano la loro origine nello stesso disagio intellettuale dell'artista d'allora, ed erano reazione —

e, come tutte le reazioni, per metà ingiusta ed ingiustificata — al polipatismo dell'ottocento, all'esasperazione dell'espressività; reazione che, iniziata con Debussy, conduceva ben presto a quegli eccessi che in poco tempo hanno provocato la liquidazione dell'*impressionismo*.

Davico ha dunque cominciato con essere un debussyano per educazione e per temperamento. Io ricordo le sue *Impressions d'automne* come una composizione piena di quei sottintesi fascinosi che ci fanno amare i migliori *préludes* di Debussy. Si crea dapprima un'atmosfera armonica, vibratile e misteriosa, nella quale brevi cenni melodici, frasi spezzate, voci in sordina dànno fuggevoli tocchi di vita; la composizione non ha preamboli parti centrali o conclusioni: è una rapida intuizione di un momento lirico, apertosi attraverso uno spiraglio della vita. Tuttavia, superata la prima audizione, ho ritrovato in quelle impressioni qualche cosa di originale e di antimpressionista. Una certa rigidezza di linee, il senso tonale presente di continuo, la tendenza a delineare con precisione alcuni momenti di condensazione estetica massima; e ancora il gusto della melodia, della frase, del tema, sempre scelto e curato con fine penetrazione e con particolar riguardo alla sua emotività intrinseca.

Si sentiva la presenza di un costruttore: di un colorista sì, ma che vedesse oltrechè per colori anche per masse di chiari e di scuri: e da quelle masse (dinamiche) sapesse sprigionare il disegno, a volte neppur tracciato, ma vivente nel ritmo e nella figurazione, come una linfa sotterranea.

Onde, per ritrovare una conferma più netta del nostro giudizio, ritornammo di qualche anno indietro, ai *Notturni* ed al *Trio in fa minore*. E sempre più si allontanò dalla nostra mente la prima figura di un musicista irrimediabilmente presc nell'orbita dell'autore di *Pelléas*. Il *Trio* e la *Sonata in re minore* per violoncello fanno fede di un robusto e acuto conoscitore di tutta la letteratura istrumentale classico-romantica da Mozart a Brahms: ma la libertà ch'è sì cara al musicista nostro non sarà sacrificata alle forme imposte, bensì queste si disporranno egregiamente a contenere tutta la sensibilità dell'artista. (Non comprendo, a questo proposito, l'odio

pauroso di alcuni musicisti moderni per la *sonata* ad es., quando pervenendo a ricrearla con intendimenti nuovi, si può farne una forma quanto mai elastica e capace di piegarsi a a tutti gli improvvisi e inattesi mutamenti dell'immagine!).

Il Davico esce allora (1912) diplomato dalla scuola lipsiana di Max Reger, ed è pur naturale che agli insegnamenti indiscutibilmente benefici del suo maestro sacrifichi qualche pagina: ma queste non sono nè il *trio* nè la *sonata*, nè le *impressioni romane* per orchestra che in quegli anni sono composte. Sono composizioni dimenticate dove c'è l'influenza dei *liederisti* tedeschi ed in cui il musicista quasi si esercita nell'espressione verbale.

Ma i *notturni* sono già liberi e pieni di poesia che non ha nulla a che fare con quella fantastica dei romantici postbeethoveniani. Il *notturno* di Davico rappresenta una delle più felici rinnovazioni contemporanee di una composizione ch'ebbe già momenti di grande consenso nel secolo scorso. C'è in questa impresa dell'antiromantico Davico il segreto proposito di cimentarsi nella forma istessa che dai romantici era stata diletta sovratutte: ed il pensiero vi ha trovato una delle sue più compiute estrinsecazioni. Queste pagine evocano chiari paesi notturni, distese di praterie con macchie di boschi cupi sotto la luce lunare fluente come un ruscello di latte: in essa le cose assumono un aspetto evanescente di fantasmi, si dissolvono quasi nel freddo candore. E l'anima sembra purificarsi in questo casto bagno candido.... Il linguaggio che il musicista parla è semplice: una sottile melodia circola agile attraverso un tessuto trasparente di armonie diatoniche: una effusione di tenerezza pervade la parola e la fa tremare di commozione, se pur qua e là qualche freddezza artificiosa ci comunichi quasi un brivido. Dopo quelli di Faurè, più perfetti e consumati per stile, io stimo che questi sei *notturni* dovrebbero trovare consenzienti tutti i pianisti *musicali*; la loro semplicità e la eletta veste pianistica si raccomandano per virtù di persuasione.

Di certo un pianista virtuoso non vi troverebbe quelle possibilità di esecuzione e di effetto che di solito si ricercano purtroppo da essi. La scrittura pianistica di Davico, in generale,

è di una semplicità di mezzi insolita: può apparire a volte inesperta o inefficace, ma non è. Si sente che il musicista non ha concepito i suoi pezzi *pianisticamente*, cioè avendo innanzi tutto di mira quello che il pianoforte avrebbe potuto trarre di effetti da essi; ma soltanto quello che un animo aperto e sensibile vi avrebbe potuto rilevare di commozione e di musicalità. Per questa concezione che ad alcuni può anche sembrare ovvia e ad altri contradditoria — ne convengo — tutte le pagine di Davico scritte per il pianoforte non vanno giudicate con criterio di relatività allo strumento. ma assolutamente, come espressione di imagini. E non soltanto i *notturni* ma più specialmente le quattro serie di *impressioni*, unite in un blocco significativo della sensibilità del musicista.

***

S'è detto innanzi di sfuggita che la simpatia del musicista nostro si rivolge ininterrottamente alla complessa *aisthesis* dei poeti decadenti: e più specialmente a quelli che furon chiamati *crepuscolari*. E s'è pur detto che la sottile anima di coloro si esprime o nella povertà mistica di un Claudel, di un Guérin, di un Gozzano; o dà fuori in preziosismi di forma e in tripudi di colore, come nei parnassiani e nei simbolisti, in un Gautier, in un De Heredia, in un D'Annunzio.

Questo duplice carattere si ritrova nella doppia — e apparentemente discorde — manifestazione del musicista. Il quale accanto alle *impressions d'intérieur*, quasi accenni di di stati d'animo, ci dà le *impressions paganes*, il *Polifemo* e le *impressions antiques* per orchestra dove il colore è sparso a piene mani, con una ricchezza veneziana e con una prodigalità irrefrenabile. Il Davico sente — o vede — con straordinaria vivacità questi affreschi, popolati di personaggi, non fermi ma animati da un moto possente. Egli ci ha dato dei quadri musicali di tripudi di feste bacchiche di orgie che hanno l'ampiezza il moto e il largo respiro di certe tele cinquecentesche. Ma la sua fantasia è stata particolarmente eccitata dalle visioni d' Oriente, dalla raffigurazione delle grandi feste notturne celebrate sul Cidno o sul Nilo; animate da figure frementi di voluttà, che sembrano balzar vive dalle

pagine dalle *Mille ed una notti*. In questi affreschi sinfonici ben può dirsi che il suo spirito sia stato agitato da un soffio dionisiaco, da un afflato pagano, abbracciante l'umanità in una concezione panteistica.

Penso, dicendo ciò, al *poema erotico* premiato al Concorso Nazionale sinfonico di Roma nel 1910 — allorquando l'autore aveva appena ventun'anni —; ma più specialmente alle due ultime parti dell'oratorio *La tentation de Saint-Antoine* scritto sei anni or sono e sinora non rappresentato. Questo lavoro — che meglio che oratorio potrebbe esser detto " opera da concerto „ a simiglianza della *Dannazione di Faust* o della *Giovanna d'Arco* di Bossi ad esempio — si svolge sopra una trama in prosa tratta dall'omonima opera flaubertiana. Sono tre episodi: nel primo appare il Santo romito della Tebaide, il quale in un accesso di febbre delirante vede passare dinanzi alla sua mente i più salienti quadri della sua vita mondana, e tutti i suoi desideri e rimpianti: nel secondo s'inquadra l'arrivo della Regina di Saba col suo ricco e tortuoso corteggio e vi sono esplicate le più raffinate tentazioni del senso per indurre il Santo in peccato: nel terzo si svolge la simbolica eterna lotta dello Spirito con la Morte e con la Lussuria, e termina con la vittoria dell'Inesorabile, tra il mistico commento delle voci invisibili.

Il musicista ha usato con parsimonia dei mezzi che l'orchestra gli porgeva con tutti i suoi timbri e i suoi colori: con parsimonia saggia, non sovraccaricando ogni pagina, ma con sicura visione del dinamismo dell'opera. Così dalla semplicità diafana del commento orchestrale alle parole del Santo nel primo episodio, si giunge insensibilmente, per trapassi delicati, alla esuberanza della scena di seduzione per ritornare con felice parabola al severo e profondo dialogare in contrasto tra *la Jeune (Lussuria)* e *la Vieille (Morte)* nell'ultimo episodio: dove i due temi in antitesi finiscono per fondersi nell'apoteosi finale, in cui l'atmosfera misteriosamente diviene sempre più fluida e sottile ad accogliere l'anima lungo

tempo smarrita del Santo vittorioso del mondo.

Anche sotto il rispetto vocale la composizione è degna di considerazione: le voci sono curate con particolare riguardo per l'espressione della parola, e non si svolgono a capriccio, secondo arabeschi sonori. Se si esaminano con attenzione le due *elegie a Lesbo* e i cinque *Canti d'oriente* la peculiarità delle inflessioni verbali sarà una delle più perspicue doti che di quelle composizioni apparirà. Voi vedrete quali intenzioni espressive siano contenute nella profonda lirica *le talisman* e quale precisione di accenti prosodici e rivelatori in *l'ombre de la lune*. E non sarà poco a vedere questo *colorista*, questo *visivo*, dare un sì preponderante peso alla linea vocale.... in tempi di anarchismo melodico. Soltanto che la melodia non è quella consueta che s'intende gabellare per l'autentica marca tradizionale italiana!

Gli ultimi canti di Davico, le *liriche giapponesi*, portano ad un più alto vertice questa scarna espressività, tracciando quasi più soltanto un fantasma, che può dare l'impressione di una corposa consistenza, senza gravare sulla composizione. Quando il musicista ha voluto costruire con materiale di pietra una cattedrale e dare il senso della gravità, ha scritto il *requiem* a quattro voci; e il lavoro è stato vivamente apprezzato alla sua prima esecuzione in memoria dei Principi defunti di Monaco, città dove il musicista torinese dimora da lunghi anni.

In tal modo Davico ha dimostrato, in poco meno di un decennio produttivo, di avere la mano leggera per la graziosa miniatura, e insieme il polso saldo per il vasto pannello decorativo. In entrambi ha portato la sua sensibilità fresca e acuta e l'istinto dell'eleganza. Per questa ha saputo dar grazia e snellezza ad ogni tratto che la sua penna inscrivesse: per quella infondere commozione in un batter di ciglia ed in una lagrima. L'arte sua, nata come un fiore di loto sulla palude stagnante della musica italiana di ieri, s'indirizza verso lo stesso ideale che accomuna oggi i musicisti della nostra

terra. E noi non dobbiamo dimenticarlo; questo artista che vive fuori dei confini della patria è una forza sulla quale possiamo contare.

VITTORIO GUI

C'è un'idea che non ci possiamo togliere dal capo: e può essere che sia null'altro che un pregiudizio. Questa: che tanto più s'è artisti e cioè presi da un fantasma d'arte, potente e tiranno assoluto del proprio regno interiore: tanto più s'è decisi e sicuri su per una via, verso una particolare mèta, espressione di uno stato d'animo-temperamento irresistibile e senza soluzioni di continuità: tanto più, insomma, netta e significativa si ha una personalità di *creatore* musicale, altrettanto meno si è profondi interpreti e acuti penetratori dell'opera d'arte altrui. Voglio dire interpreti nel senso più largo della parola, cioè nel senso di intendere in ogni suo rivelarsi la persona artistica d'altri e però giustificarla in ogni sua espressione, nel senso di poter quasi, leggendo la composizione, eseguendola al pianoforte, dirigendone l'estrinsecazione orchestrale, sostituire la propria alla sua anima, e vederne in ogni istante il centro ispiratore, la sostanza vera e nutritiva, la spirito vivificatore, e guardarne — e renderne, in un secondo tempo — i mutevoli atteggiamenti dallo stesso punto di vista di chi prima li trasse dal proprio intimo. Tale l'opera del critico, dell'istrumentista, del direttore d'orchestra: opera, come dicevo, che sembra a noi antagonistica, nelle sue vere finalità, con quelle del creatore. Il compositore tutto preso dalla sua particolare, e sotto certi aspetti limitata visione, poco a poco verrà confinando la sua ricettività in un angolo ristretto, e gusterà e si commuoverà soltanto ascoltando quella

pagine che sono — o gli sembrano — più affini alle sue: e nella critica — se di critica egli si occuperà — più che dell'opera altrui, ci darà i riflessi della propria, il che non sempre potrà essere opportuno. Così per il direttore d'orchestra: ben raramente un grande compositore fu altrettanto ammirevole sul podio direttoriale. (Forse Martucci, a sentir coloro che ne ascoltarono le interpretazioni di Beethoven e di Wagner; ma, d'altra parte, Martucci, fortissimo musicista, non ebbe una altrettanto forte personalità. D'altronde io penso a Debussy, il quale condusse da noi al più terribile insuccesso le sue migliori pagine, dirigendone l'esecuzione insieme con quelle dei più valorosi suoi confratelli di Francia: penso a Moussorgski che in cinque minuti mandò a rotoli la pur abilissima orchestra del Teatro Imperiale di Pietroburgo: e ad altri italiani e dei giorni nostri.)

Tutto questo detto per trovarne la smentita in Vittorio Gui, compositore e direttore.

Del direttore non è il caso di parlare a lungo: la sua abilità in questo campo è nota e apprezzata. V'è in ogni sua concertazione un tale segno distintivo di aristocrazia e di delicatezza, che non posseggono altri direttori pur di grido e dotati in altre guise. Gui non ricorre mai ad effetti di colore smodati e preferisce sempre contenere l'esecuzione in un quadro dalle linee diritte e pure, anche a costo di sembrare freddo e di non suscitare entusiasmi di popolo. La sua abilità tecnica — qualche cosa come un dono comunicativo con i singoli esecutori — si congiunge opportunamente ad una vasta e profonda conoscenza dei caratteri stilistici delle varie composizioni, ad una sicura intelligenza del *peso* di ciascun particolare, fuggevole disegno ritmico o colore. Chi ha assistito alle sue recenti inaugurazioni brahmsiane pensa con ragione che egli sia in un momento d'ascesa e che arriverà presto ben alto.

Anche Gui compositore attraversa un periodo di trasformazione e di evoluzione, periodo che s'è iniziato durante

gli anni di guerra, trascorsi dal musicista quasi sempre in prima linea. La sua arte nata da un sottile nucleo lirico, che lo portava a rendere con fraterna compiacenza e acutezza le vibrazioni della poesia decadente e simbolista, si fa più corposa e più nervosa. Il suo lirismo, che è avviato inesorabilmente — come vedremo — verso la contaminazione drammatica, si materia di più sana linfa e ascende però a più alte vette; il canto si espande con voluttà densa di vita e di desiderio, fiorisce in disegni che hanno armonia di linee e saldezza di costruzione. Tutto si fa più profondo e più commosso: lo spirito del musicista procede alacremente verso l'intimità espressiva, e la bellezza si illumina di luce più calda. Questa evoluzione è l'indizio della buona tempra: tutti i grandi spiriti dell'arte hanno conosciuto i pallidi giorni senza meriggio, in cui il mondo non è che brividi e tremolii, in cui l'essenza stessa della vita sfugge alla nostra vigilia e la materia è dominatrice, in cui la parola nasconde il pensiero o lo annebbia.

Per Gui credo che questa crisi stilistica si sia prolungata oltre misura in quanto che trovava conseguenti gli spiriti della sua musicalità; ma nelle sue linee fondamentali, il fenomeno è notevolmente diffuso in tutti i nostri musicisti ch'ebbero la loro giovinezza d'arte nel primo decennio del secolo. Questi giovani hanno trovato al loro apparire tutta una musica violenta e popolaresca, fatta di gridi e di gesti, dove il particolare quasi non esisteva se non come necessità tecnica, senza avere peso alcuno, nè contribuire in alcun modo a dar la visione compiuta del quadro. Contro quella musica, ch'era forse sincera ma che non poteva dirsi largamente umana poi che si chiudeva in un circolo ristretto di sentimenti elementari espressi con formule stanche e schematiche, essi reagirono con vivacità: e la reazione si estrinsecò nella ricerca d'ogni più sottile sensazione e nella preponderanza data agli elementi più irrequieti e più scarni, quelli di secondo piano, quelli che tutt'al più potevano servire a darci una

vaga sensazione atmosferica, e tracciare un pallido alone attorno ad ogni parola della musica. In tutte queste composizioni — per la maggior parte vocali, cioè estrinsecate nel campo istesso più contaminato — non c'è spesso che un puro interesse musicale; la commozione non trapela quasi mai tra le pieghe del discorso, ch'è perfetto e sontuosamente drappeggiato, con grande luccichio di ori e di lustrini: il musicista è convinto che quando egli sia giunto ad una politezza di forma che nulla si possa desiderare di più, allora egli ha raggiunto la vetta. Ora è chiaro che tutto il suo lavoro era minato in tal modo dalla piu precipitosa caducità; non solo, ma ben presto egli stesso doveva essere indifferente alla sua creazione, la quale una volta partita dal suo intelletto gli diveniva completamente estranea, incapace com'era di suscitare echi di umanità non pure nell'animo altrui, ma perfino nel suo. E questa non è l'arte, ancora: ma qualche cosa che s'incontra a mezza strada. e dove ci si può riposare più o meno a lungo, conseguendo vantaggi solo a patto che si prosegua. (Ruggero Bonghi osservava dei poeti quello che potremmo ripetere dei musicisti: che per giungere ad esser « veri e semplici di sentimenti, veri e semplici di espressione » s'ha da essere innanzi solitari, squisiti e preziosi di forma.) Giovamento che un critico acuto, il Parigi, poneva giustamente in relazione ad un rinascere di umanesimo colturale, per la impossibilità di essere totalmente noi senza la collaborazione attiva d'ogni virtù nata e sviluppata nei secoli passati.

Le *cinque liriche* che Vittorio Gui ha scritto a ventitre anni risentono da ogni lato di questa tendenza: ispirate a poesie di una nostalgia torbida e sensuale o di una raffinata *sensiblerie*, come sono quelle del Samain e di Catulle Mendès, esse ne traggono motivo ad un' irrequietudine di atteggiamenti che non può, a lungo andare, non pervenire ad una confusa coesistenza di stili e di rappresentazioni. C'è un fondo di unità, ma in certi lineamenti che son piuttosto di un passato

non lodevole, anzi che di un fresco presente, ed alcuni di gusto non severo. Ma l'instabilità è il senso che da quelle liriche si sprigiona e si avverte maggiormente: neppur l'influenza di altri musicisti, giustificabile in cosi giovane artista, è decisa e predominante, ed accanto a procedimenti schiettamente debussyani (ma di un *debussysmo* più tortuoso e più eccessivo, certo, di quello dello stesso Debussy) trovi reminiscenze wagneriane, che vorrei piuttosto dire straussiane se non temessi di essere inteso male.

Tuttavia qualche accento di personalità — forse più formale che sostanziale, più di atteggiarsi armonico o ritmico che di vera *aisthesis* — appare, che ritroveremo nelle composizioni posteriori, ben più chiaro e significativo, perchè liberato dalla scorza. Già in *Vespro*; ma sicuramente nelle *Ombre Cinesi*, queste sei liriche da cui ha origine la vera persona artistica del maestro romano.

Ombre Cinesi commentano sei brevissime poesie che hanno quello strano profumo di sogno in cui furono immerse tutte le creazioni poetiche dell'oriente; poesie preziosissime nella forma ch'è semplice e nuda per raffinamento; poesie di un'umanità vasta e trepida, cui tuttavia non ci sentiamo portati ad accogliere simpaticamente al primo contatto, poichè essa è d'una commozione racchiusa e contenuta; poesie che non si possono cantare ma mormorare entro di noi, e che quei poeti dovettero pronunciare mantenendo l'impassibilità del viso; poesie infine di anime sognanti, senza gesti e senza violenze. Questa loro essenza Gui seppe pienamente afferrare, musicando le sei liriche: le quali compongono un breve ciclo, quasi la confessione di un uomo dinanzi all'amore, esaltato e disperato, rasserenato ed in fine anelante ad un *aurora* di pace, superamento del senso e della passione. L'espressione musicale diviene qui casta e quasi schematica: e tutta la sua commozione si conchiude nella linea del canto, piana, quasi senza angoli o curve strette — se non in fuggevoli passaggi di dramma — ma elevantesi

per gradi, come a tanti livelli di successivo potenziamento. Rimangono alcuni dei caratteri apparsi fuggevolmente nelle liriche precedenti; ma rafforzati sia per maggior condensazione in essi del pensiero musicale sia per essere isolati e e sfrondati di ogni superfluità. Qui, anche quando un primo esame desse l'impressione del contrario, non c'è mai fredda ingegnosità; anche ai giuochi dell'immaginazione, onde si adornano le prime tre liriche del ciclo, il musicista dà vita, poichè egli vi prende vivace interessamento, li ama, li compone per goderli, li vezzeggia con la magia dello stile. Ma dà poi tutta l'anima nelle ultime tre liriche; e la linea non è meno pura e classica: emerge e si profila con forza nella trasparenza cristallina del discorso strumentale, che non la crea ma n'è tutto animato. La bellezza di certi crescendo è data da una sicura disposizione di masse, senza squilibri e mancamenti di continuità; ma pur rinunciando a certi stereotipi procedimenti, per cui ci si può fermare ad uno qualunque dei gradi della scala progressionale; e il grido che corona il fastigio ha così un carattere di necessità e di adeguatezza che trova echi innumerevoli nel nostro intimo.

Le *Ombre Cinesi* rimangono per noi la più significativa delle opere di Gui, perchè ci dichiarano senza reticenza la vera essenzialità della sua *aistheis*; pur essendo superate per maturità di espressione dalle liriche di Mallarmè, la cui maggior complessità e raffinamento tuttavia non derivano, come potrebbe credersi, dall'esuberanza che non è mai sazia di adornare la parola nè dalla ingenuità che pensa di rafforzare l'espressione munendola, quasi a guisa di difesa, di particolari pletorici e oscuri, nè dal vagheggiamento di difficoltà; bensì da maggior vastità di pensiero, da più numerose esperienze, che son quelle dell'uomo maturo, non più schiette ma più approfondite di quelle del giovine. Mentre le *Ombre* svolgevano, e fissavano al medesimo tempo, ciascuna un solo accento lirico e sentimentale, quasi schematizzandolo e limitandolo; le liriche di Mallarmé si appongono al testo seguen-

done la varia sinuosità e piegandosi a tutte le sue più mutevoli significazioni. Da un'unità un pò monocorde ed elementare siamo giunti ad un'unità polipatica, frutto insieme di condensazione e di scavo; da una visione limitata ad un sol punto cardinale si è pervenuti ad uno sguardo che abbraccia tutto l'orizzonte spirituale. Il cantare si è fatto più intimo alla parola del poeta, ed ha raggiunto tale una pieghevolezza da poterne comprendere e significare e potenziare tutti gli atteggiamenti: sono scomparsi gli ultimi resti di un compiacimento edonistico per cui il musicista talora si abbandonava a disegni di facile costruzione ma poveri di senso.

Renouveau ci pare la più riuscita; oltre che per la perfetta rispondenza allo spirito della squisita lirica mallarméana, per la organicità e coesione della composizione e la coerenza dello stile: non nel significato della retorica, ma in quello più vasto di criterio severo di scelta e di coordinazione, e di volontà. Ecco Gui: un'anima delicata di artista, innamorato delle cose irreali e dei fantasmi sfuggenti: con una sensibilità acuta, ma un pò monocroma; con una visione dell'arte sua non fredda e raziocinante ma tuttavia di una contenutezza e talora timidità, che a chi l'accosta superficialmente può apparire non commossa; con un senso squisito del particolare, del tòcco, della carezza, della *nuance*, ch'egli riesce quasi sempre a riportare sotto il comune denominatore dell'economia totale della composizione; infine con una conoscenza affettuosa ma non idolatra di quello che s'è fatto prima di lui e attorno.

Questa impressione di biografia estetica io sento rinnovarsi nelle sue linee generali — quale s'è tracciata qui sopra — in ogni suo lavoro. E però oltre che nelle liriche di Mallarmé, nei quattro *Canti della morte* dove c'è di più un deciso segno di orientamento verso il dramma. Anche per Gui, come per altri moderni italiani, siamo dinanzi ad un progressivo allontanarsi dal polo lirico per avvicinarsi a quello drammatico. Non vogliamo discutere il fenomeno, se pure dentro al pro-

fondo cuore si rimpianga questo abbandono per correre dietro ad un ideale che, nella musica vocale da camera, non ci pare realizzabile a pieno. Lo notiamo: tanto più che esso si conferma nelle due liriche *Commiato* e *Ritorno*, scritte durante gli anni di guerra. E forse la guerra non è estranea al rivolgimento di spirito e perciò di espressione operatosi nel musicista. Il fenomeno guerra non eserciterà alcuna immediata influenza sull'arte odierna (come ha detto Gui stesso in uno dei suoi lucidi articoli di critica e filosofia della musica); ma tuttavia per la sua vastità complessità e profondità sarebbe assurdo negare che essa non abbia portato mutamenti nella psicologia degli uomini, quà risuscitando istinti, là soffocando sentimenti. « Essa ci ha portato alla conoscenza cruda e perfetta di noi stessi, della natura del nostro spirito, alla ragione profonda della nostra esistenza.... per chi era vivo c'è forse una parola nuova che si forma nel centro dell'essere e si svolgerà poco a poco dalla tenebra dell'incoscienza alla luce d'una rivelazione ». È questa la parola che vediamo atteggiarsi in *Ritorno?* Forse. Ma tuttavia, dramatica o lirica che sia la nuova concezione — o forse una collaborazione dei due elementi —, essa ha ancora i lineamenti originali: di fronte a noi c'è davvero null'altro che lo svolgersi di nuclei preesistenti e di cui l'espressione era nel passato presentita. È pur vero che alti scoppi di passione e certo tumultuare di imagini ci si presentano per la prima volta; ma subito dopo ecco che tutto s'acqueta e si adagia, con una più marcata volontà di contenersi e di serenarsi. C'era in *Ritorno* in più la commozione dell'uomo, che rievocava in parole e suoni una pagina triste della vita: c'era il dolore — che egli sentiva — di una madre senza lagrime ed il silenzio di una casa senza lampada. Ma il musicista che ha vissuto il dramma umano, lo ha superato nella creazione, quasi ad ogni momento; che son poi quelli che saranno giudicati più freddi e più esteriori, e che invece danno pienamente la misura del valore dell'artista. Non vogliamo dare soverchia importanza alle ultime liriche — che

non rappresentano di sicuro l' ultima parola di Gui — ma c' interessa far notare come in esse, e nella seconda più ancora che nella prima, siano racchiusi in gruppo molti dei valori, positivi e negativi, dell'arte del maestro romano. Tanto più quando si consideri che, se non in anni giovanili, Gui non ha mai tentato le forme ponderose e complesse, il dramma di ampio respiro o la sinfonia monumentale. Forse le forze lo avrebbero assistito; ma la sua coscienza vi s'è rifiutata; creatore di delicate e vibranti liriche, Gui poeta e musicista di sogni e di tramonti, non ha voluto sorpassare i limiti della sua sensibilità. Questo musicista ha dato sinora troppe prove di onestà e di nobiltà per poterlo pensare intento ad un' opera che non lo rifletta interamente e limpidamente come uno specchio.

G. FRANCESCO MALIPIERO

Poche tra le figure rappresentative del risveglio musicale italiano contemporaneo presentano un interesse superiore a quella di G. Francesco Malipiero. Ciò che colpisce nella personalità del musicista veneziano non è tanto la sua natura straordinariamente musicale, non gli atteggiamenti di ribellione e quel desiderio di liberazione da ogni legame convenzionale che s'accompagnano al pensiero di altri musicisti d'oggi. Bensì una vera chiara sostanza musicale, di cui tutte le sue opere sono foggiate e che le impronta saldamente. Le composizioni di Malipiero si riconoscono dopo poche battute; la sua sensibilità è così differente da quella degli altri che l'espressione ne viene potentemente contrassegnata. Nè a ciò è per noi di guida questo o quel particolare procedimento tecnico, questa piuttosto che quella predilezione di linea; ma un sapore di preziosità allo stesso tempo sugosa, che si rivela in ogni lavoro del maestro. Malipiero ha perduto parecchi anni per dimenticare: la sua rieducazione musicale si è svolta nelle più favorevoli circostanze; un lungo lavoro e penoso di rinvergi-namento ha preparato lo sbocciare della sua musicalità odierna. Rispetto al passato egli ci si presenta come un *homo novus*: la sua stessa chiusa sensibilità, acre ed insieme semplice, che sembra non aver comunioni col mondo esteriore è una delle sue doti perspicue.

L'evoluzione maturatasi nella sua anima musicale — l'evoluzione che lo ha portato insensibilmente ma senza soluzioni di continuità dalla *sonata per violoncello* al *ditirambo tragico* —

non è che frutto di solitudine e di concentrazione. Le conquiste armoniche e ritmiche dei francesi e dei russi hanno avuto un peso molto relativo su di essa: Malipiero compiva questa maturazione del suo ideale indipendentemente dai progressi direi scientifici dell'espressività musicale. Non astraendone, ma quasi assorbendone *ab interiori* le qualità non efimere, le virtù sane. Le due trasformazioni avvenivano, se così si può dire, per cerchi concentrici e sovrapposti, in un parallelismo concorde che non dava mai luogo ad interferenze od a predominanze in un senso o nell'altro. È per questa ragione che l'arte di Malipiero, a chi volesse riassumerla, ccnchiuderla in una sintesi pedante, in una cifra, presenterebbe un'insormontabile difficoltà: la stessa difficoltà ch'essa presenta per la comprensione a chi vi giunga, pur dopo essersi saturato di modernismo musicale ed aver avvezzo il palato alle più crudeli e peregrine armonizzazioni di oggi; spesso più crudeli che peregrine. Difatti: per quanto avventi gli sguardi nel futuro, per quanto si distacchi dall'armonismo e dal formalismo del passato, il musicista cerebrale può esser sempre avvinghiato nel cerchio di una o più formule; e relativamente sotto tale semplificazione essere ricordato, se non compreso, dal pubblico. Chi ascolta ha bisogno di fissare nella sua mente analogie e punti di raffronto, quasi i puntifermi del suo pensiero critico. E dinanzi alla musica di Malipiero — s'egli è intelligente, pronto ad accogliere ogni voce d'arte eletta, senza ceppi di tradizione e senza pregiudizî di scuola — l'ascoltatore rimane disorientato perchè il suo spirito è trasportato in un'atmosfera vibratile, instabile, che non ammette se non una percezione nata di un subito da una perfetta consonanza di sensibilità. Orbene, questa consonanza non scaturisce se non dalla comunione ripetuta, profonda, serena con le composizioni di questo musicista. Occorre poco a poco raggiungere questa quasi fraterna identità di commozione; ed allora il giudizio su quell'opera sarà equanime ed equilibrato. Occorre rifare il lavoro spirituale che Malipiero

ha compiuto in dieci anni su di sè; e chi ascolta potrà compierlo rapidamente, se riesca a spogliarsi di alcuna fra le più saldamente radicate abitudini del passato.

Con tutto ciò la musica di Malipiero non è affatto futurista. Manca in lui quella forma di esasperazione armonica che, in mezzo a tanti benefici effetti che apprezzeremo nella loro giusta misura di qui a qualche tempo, ha pur traviato alcuno dei musicisti più dotati dell'Europa. La sua solitudine studiosa lo ha salvato dalla tabe dell'armonismo ad oltranza; la sua insistenza geniale — un insieme di tenacità teutonica e di elasticità latina — lo ha portato a rimanere nel giusto mezzo, sì da collaborare alla equilibrata coesistenza di tutti gli elementi primi della musica. A ciò ha concorso senza dubbio l'amore fermo e saggio che Malipiero ha per la musica antica. Una esatta comprensione e valutazione delle più nobili manifestazioni stilistiche del passato, ed una ragionata elaborazione dell'estetica dei maggiori musicisti d'ogni nazione, hanno lasciato un'impronta incancellabile sulla sensibilità del maestro veneziano: il senso della semplicità e di una sostanziosa brevità. È di Malipiero il gusto della succinta elocuzione piena di efficacia, l'amore del gesto drammatico sobrio, la predilezione per una certa linea disadorna, quasi schematica, senza rigiri e senza ghirigori e sovratutto senza complicazioni atte assai spesso soltanto a mascherarne la povertà. Mano a mano che si procede nell'esame delle composizioni di Malipiero — dalle più scolastiche alle più ardite — si sente questa progressiva spoliazione di tutto quanto sa di convenzionale, di retorico, di formalistico.

Talora si percepisce lo sforzo per raggiungere questa semplicità; più spesso l'idea è venuta esprimendosi istintivamente nella sua più cruda nudità. Il bisogno di esser breve, l'orrore degli sviluppi e del girare e rigirare attorno ad un tema, come lo schiavo legato alla macina costretto a girarvi eternamente d'attorno, fanno sì che nelle opere di Malipiero, specie nelle ultime, non si possa mai trovare una battuta di

troppo. Scomparso lo sviluppo, abolito il lavoro tematico, l'opera musicale è materiata di soli *temi*. È il discorso vagheggiato dai futuristi — per tante ragioni desiderabile — formato di soli *verbi:* cioè delle sole parole capaci di esprimere un'azione. Lo spirito classico, inteso nel suo vero senso, aleggia in quelle pagine; è la linea netta salda che stampa come in una incisione l'eloquio dei nostri maggiori; nessun ritorno di barocchismo vi si sovrappone; le poche ornamentazioni fanno corpo con l'architettura, non pesano e non distolgono l'attenzione dalle linee emergenti della costruzione musicale.

Ideale classico di un irrequieto spirito romantico. Infatti, se fossimo amanti di genealogie artistiche, potremmo con qualche restrizione riallacciare il primo Malipiero ai grandi ultimi romantici, in ispecie tedeschi. Forse l'unico vestigio della educazione culturale ci è presentato dagli indizi, qua e là rintracciabili nelle prime opere, di atteggiamenti brahmsiani e bruckneriani. Ma questa eco non è senza contrasti; una certa tendenza alla pienezza istrumentale ed al colore denso e fondo dei lavori sinfonici composti tra il 1905 ed il 1911, contrasta con la snellezza tutta latina delle idee; e la predilezione per gli accenti gravi, voluttuosi, sonori si equilibra con la fresca agilità di certe curve melodiche o con la sottile e quasi morbosa nervosità di altre.

Tuttavia su queste leggere sfumature di romanticismo nordico non è da insistere; poichè l'opera più matura e più significativa di Malipiero, quella che s'inizia all'incirca nel 1911 con le prime *impressioni dal vero* e termina per ora col *ditirambo tragico*, scritto sullo scorcio dell'anno passato, (1917) ne va del tutto esente.

Sin dalle prime opere di Malipiero è evidente la tendenza sinfonica; anche in quelle che per il loro carattere d'intimità — come la lirica vocale da camera — dovrebbero meno risvegliare gli echi dell'orchestra. La tendenza si rivela

non tanto come complesso polifonico di parti, quanto come sforzo a sfruttare sino all'eccesso ogni possibile sonorità dell'istrumento, con l'individuarne nettamente gli accenti particolari di ciascun registro. Questa tendenza è divenuta poco a poco predominante sino a giungere al puro sinfonismo delle *pause del silenzio*, esempio di composizione musicale concepita *necessariamente* per l'orchestra.

Il musicista ha raggiunto con le sue partiture d'orchestra una delle più personali affermazioni del sinfonismo. L'orchestra moderna è frutto della evoluzione armonica che ha rinnovato l'organismo musicale. La graduale liberazione dai vincoli del sistema diatonico va operandosi attraverso l'opera della giovinezza musicale, e di pari passo con essa s'è venuta trasformando quella che impropriamente si è chiamata tecnica dell'orchestrazione. Una delle conseguenze più evidenti e più felici di questa detronizzazione è stato l'incremento dell'elemento *ritmo*, che la vecchia armonia cadenzata aveva costretto a dipendere da un numero ristrettissimo di formule stereotipe. Non c'era frase nè sviluppo che non dovessero conchiudere con una cadenza. Ora, l'incremento del ritmo ha trasformato profondamente l'orchestra. Essa s'è liberata da tutte le formule convenzionali; superando le proporzioni che Beethoven le aveva assegnato come punto di partenza. I *classici* adattavano il pensiero musicale alla orchestra: i moderni adattano la *materia* orchestra al loro pensiero sinfonico. « Ogni istrumento ha completamente cambiato fisonomia ed è entrato a far parte della rinnovata orchestra mutando con essa non nell'apparenza ma nella sostanza.... L'idea musicale (ritmo, armonia) ora è l'oggetto e l'orchestrazione la luce che lo illumina ».

Malipiero ha dato nelle sue composizioni l'esemplificazione più convincente di queste idee, espresse e sostenute più volte nei suoi scritti. Di più, egli è convinto che soltanto l'orchestra possa esprimere compiutamente l'anima di un artista: e che in essa sia la somma di tutte le forze, di tutte

le energie latenti: quasi lo specchio dell'universo. E però la parte migliore dell'opera sua è stata pensata e scritta per l'orchestra: anzi credo che da qualche tempo a questa parte egli non abbia dedicato la sua attività — salvo poche e piccole eccezioni — che alla musica sinfonica. E le eccezioni confermano la regola: chè nelle composizioni pianistiche piú recenti — *preludi autunnali* e *poemi asolani* — c'è tale un senso diffuso di colore orchestrale, da farci pensare che essi sarebbero notevolmente valorizzati da una trascrizione in partitura, pur essendo di un pianismo corretto e aderente.

Che l'orchestra di Malipiero si sia evoluta verso una sempre più sostanziosa semplicità lo vediamo sin dalle prime *impressioni dal vero*, datate dal 1911-12. Sono tre brevi *histoires naturelles*, senza quello spirito caricaturale ironico che rende preziose le liriche di Ravel; con in più un senso di malinconia pensosa, un senso di serena commozione: quella del poeta musicista dinanzi agli spettacoli della natura evocatori di stati d'anima.

Il capinero, il picchio, il chiù: tre poeti nascosti nel bosco, negletti dai musicisti, poco esaltati dai lirici. I tre quadri sono raccolti, intimi: la falange orchestrale è quella che si può immaginare di più leggera e saporosa. Gli archi e l'arpa, due oboi, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, due corni e il carillon: poco più dell'orchestra di *ma mère l'oye*. Ma quale partito ha saputo trarne l'autore! Tutto il tessuto sinfonico è di una leggerezza smagliante, ma sostenuto da saldi fili di trama che non permettono alla composizione di dilagare in quelle macchie di colore, onde a volte si opacano le brillature dell'orchestra ravelliana. Per giungere a quel risultato il musicista si tiene all'uso più parco di certe droghe coloristiche (glissandi di violini, rimbalzare di note dell'arpa, trilli di flauti all'ottava più alta, etc.) che talora riescono a dare un qualche sapore alle più insipide composizioni. Più dei primi due *tempi*, mi convince *il chiù*, dove il monotono insistere del *sol* appog-

giato dai due flauti inquadra mirabilmente il tenero pianto della melodia cantata dagli archi.

Le altre tre *inpressioni dal vero*, pur mantenendosi nella stessa *aisthesis*, escono dal quadro raccolto per assumere le dimensioni di tre affreschi, più ripieni e più movimentati. Non si creda tuttavia che Malipiero abbandoni perciò la sua precisa linea di semplicità; l'orchestra, se pur più densa e rinvigorita, si mantiene sempre nel suo cerchio funzionale di evocatrice e non di raffiguratrice. Il musicista aborre la musica a programma, che pretende di tutto tradurre, o meglio di riprodurre con i suoni, più o meno perfettamente, ogni particolare ed ogni sfumatura esteriore giungendo spesse volte al grottesco. (E ci sono caduti anche i più grandi musicisti! Chi non ricorda gli innumerevoli galoppi di cavallo, barcollamenti di ciechi e di ubriachi, ondeggiare di veli e simili, che punteggiano grottescamente molte pregevoli composizioni?) Così anche in queste seconde, che pur sono impressioni *d'après nature* ed in cui sarebbe stato giustificabile il maggior sfoggio di suoni onomatopeici, Malipiero si è tenuto in una costante misura, suggerendo via via impressioni, e suscitando echi per mezzo di idee musicali e non di puri suoni. *I cipressi e il vento* è un brano sinfonico di squisita poesia: il dialogo profondamente umano che si svolge in orchestra, sopra un ondulleggiare di arpeggi, è così sentito così vero che non può mancare di far nascere in noi uno stato d'animo del tutto consonante. È del realismo, questo; ma, secondo l'espressione del critico francese, del realismo « qui fait rêver ». *Colloquio di campane* e *Baldoria campestre* inquadrano il pezzo centrale con una chiara luminosa festevole sonorità: ed hanno pur essi un significato sentimentale che trascende quello che solo parrebbe contenersi nel loro titolo. Troppi *scampanii* e troppe *kermesses* ci vennero ammanniti sino ad oggi, per non farci apprezzare questi due quadri in cui l'autore non s'è mai fatto in disparte ma ha espresso sovratutto la sua anima vibrante insieme con quella delle cose (Ma non come

pure sonorità, o come studio di *aggregazioni* sonore. Ma con uno speciale *animus* che di solito si dice *sentimento*. La questione è assai complessa: quella della sostanza musicale, da sottrarsi alle influenze di ogni altra arte non solo, ma quasi della stessa vita psichica dell'artista. E non è questo il luogo per discorrerne. Quello che è certo si è che non s'intende compiutamente l'arte di Malipiero, quando si dice ch'essa è *scienza sonora* e soltanto tale....).

Dove Malipiero ha dato ancor più libero sfogo alla sua forza creatrice, senza vincoli e senza limitazioni, è nelle recentissime *pause del silenzio* e nel *ditirambo tragico*. Queste due opere, non immuni da difetti, rappresentano compiutamente, come espressione di una coscienza diritta e sicura, l'arte del musicista veneziano. Non ci soffermeremo più sulla realizzazione orchestrale della sostanza musicale di questi lavori: i caratteri dell'orchestra malipieriana crediamo di averli già chiariti più sopra. Aggiungeremo soltanto che la strumentazione vi è ancor più accurata e più preziosa, e che v'è tale una discriminazione di effetti da far rimanere perplesso un uditorio avvezzo a percepire ed a godere dei soliti effetti di colore.

Le idee onde queste composizioni sinfoniche sono tessute si orientano nondimeno verso un deciso pessimismo, assumendo una fisonomia insolita. La trasformazione è evidente, per chi esamina il *ditirambo tragico* dopo le *impressioni dal vero* e le opere precedenti. C'è qualche cosa di assillante di cupo quasi di irretorto in questa composizione: i pensieri si addensano, gravano; ma non si fermano non si sviluppano; è come una teoria di fantasmi, veduti dall'immaginazione di un allucinato. È senza dubbio una magnifica e prorompente visione d'arte quella che si estrinseca in queste ultime pagine sinfoniche: ma certamente una visione di eccezione e, vorrei dire, unilaterale. Il musicista si abbandona alla confessione del suo sogno agitato; lascia che l'anima trabocchi in un mareggiare di tristezze, di sconforti, di delusioni. Con maggior

serenità nelle *pause del silenzio* dove un unico tema lineare, dolorosamente umano, vien quasi a scandire — come un simbolo maeterlinkiano — la disperata vanità della vita, riproducendosi inesorabilmente a intervalli, ora affidato ai legni, ora ai corni, in ultimo alle trombe, tra l'uno e l'altro dei sette episodi differenti: questo calmo e solenne, quello agitato; questo lento e funebre, quello vivace. Con più tragico *pathos* nel *ditirambo*, che sta alla composizione accennata come l'incalzarsi delle sensazioni e delle apparizioni di un'ora di dolore sta alla conseguente più fredda e filosofica valutazione. Qualunque possa essere il giudizio su queste due opere è innegabile ch'esse sono assai significative dell'opera del maestro; e così dense di una vita sentita in *profondità* e di commozione da farcele ritenere senz'altro come una raffigurazione intima della crisi dell'autore; espressione scaturita senza esitazione e senza riflessione. Ombre e luci fuggenti, fermate dall'arte del musicista; fantasmi che hanno la loro ragion d'essere nella vera vita; pagine di un Edgar Poë vissute e sicuramente espresse; senza voli lirici e senza scoppi di magniloquenza. Chè tale è la sensibilità di Malipiero: chiusa ed amante delle parole che si dicono quasi in silenzio, perchè il loro suono non inganni il cuore che le profferisce. E crediamo, dicendo ciò, di non esser fraintesi; essendo ben lungi dal confondere l'enfasi con il calore della commozione: e, all'incontro, la composta riservatezza di chi non si rivela che poco a poco — e soltanto a coloro capaci d'intenderlo — con la freddezza o, peggio, col cerebralismo.

Il teatro col fascino irresistibile che esercita su tutti i giovani musicisti ha pure attratto Malipiero; ma le prove da lui fatte in questo genere non rappresentano le pagine più felici della sua opera.

È tuttavia strano che nè *Canossa* nè il *Sogno d'un tramonto d'autunno* — e tanto meno la distruttta *Elen e Fuldano* — s'informino ai saggi e ponderati giudizi che

l'autore ha ripetutamente espresso sul dramma musicale, e che dimostrano in chi li scrisse una sicura visione su basi storiche, di quello che dovrebbe essere questa compiuta opera d'arte. Deviazioni d'artista? Impossibilità di frenar la materia? Forse l'una e l'altra cosa insieme. Certo si è che in ambedue i più recenti tentativi di teatro manca, dal punto di vista *dramma*, quell'originale impronta che s'è rivelata nelle opere sinfoniche. *Canossa* — ch'ebbe, rappresentata a Roma nel 1911, accoglienze indubbiamente immeritate e frutto di una non serena disamina del lavoro — è un quadro lirico informe, dove la disuguaglianza di stile, ondeggiante tra quello di un Dukas e quello di uno Strauss, porta con sè un evidente squilibrio di parti: ripudiata dal suo autore essa rappresenta oggi poco più di un peccato di giovinezza.

Assai più interessante è il *sogno* dannunziano, cui tuttavia, per la scena, macchiava il peccato originale dell'opera poetica, musicata da Malipiero nella sua integrità. Difatti, come il poema tragico di Gabriele d'Annunzio non era altro che il pretesto ad una magnifica orgia di colori e di suoni, di contro l'abbagliante sfondo del paese veneziano sulle rive del Brenta, tra un'opulenza di ori vecchi, rievocatore d'una vita fastosa che ancor oggi riecheggia nell'immensità dei parchi silenziosi e delle ville marmoree; così il poema musicale non è che l'occasione ad una grande decorazione fantastica di una visione avuta dal musicista sul fiume. E la decorazione è riuscita davvero degna della magnificenza di quelle scene e di quei personaggi; la figura della dogaressa Gradeniga vi campeggia in un rilievo, ch'è più atto a tracciarne la linea esteriore che a scrutarne gli atteggiamenti dell'anima. Nuoce inoltre al poema la esasperazione delle voci e l'agitarsi frenetico di tutte le masse, rapite in un vento di follìa come i drappeggiamenti di una santa berniniana: la contorsione delle linee ed una certa pletora soffocano la notevole bellezza di alcune pagine, che ci fanno ricordare per la perfetta condotta della voce umana e la efficace accentazione verbale l'autore

dei *sonetti delle fate*, una tra le più felici traduzioni musicali di poesie dannunziane. (Notiamo di passaggio che — eccezion fatta per i *sonetti* — il nostro ci sembra uno dei meno adatti fra i musicisti italiani all'interpretazione della musa dannunziana, per l'assoluta interiorità della sua ispirazione musicale, incapace a generarsi da pure percezioni visive).

Oggi Malipiero attende ad una *fosca tragedia*; nella quale c'è la scena, ci sono gli attori, ma viventi solo nel ritmo: i cantanti, ma viventi nel canto ed invisibili; cori ed orchestra: parole senza suono; e nè un movimento nè una luce. « *E questo lavoro rappresenta un tale sfruttamento completo di tutto ciò che c'era in me, che non so figurarmi che un secondo lavoro simile possa venire da me concepito* ». Le parole dell'autore ci fanno prevedere che il lavoro nuovo sarà ancora ispirato a quella sconsolata filosofia amara onde nacquero le *pause* e il *ditirambo*; e che l'amore non vi opponga un suo sorriso alla invisibile potenza, aprendosi quella finestra verso il sole onde furono illuminate le *impressioni dal vero*. Tale pensiero desta in noi il timore che questa crisi abbia a riflettersi troppo a lungo sull'arte di Malipiero, e possa giungere ad inaridirne le fonti della vita. Abbiamo amato il musicista della esuberante vitalità e della fresca giovinezza; ed insieme il delicato poeta degli spettacoli naturali. Vorremmo vedere la musica di Malipiero a sorridere ancora e che la sua natura musicale non finisse per risolversi in una sorda elaborazione constretta e dolorosa senza risonanze nella vita per eccesso di solitudine. Superiore ad altre per stile e per finezza; ma con meno vibrazione affettuosa e patetica.

Tali manifestazioni ci lascerebbero a lungo andare freddi e scettici sulla loro necessità; e rischierebbero di provocare in noi una ammirazione non commossa ed in fondo non sincera. Un pericolo simile ha già minacciato e talora minato la poesia, provocando opere così scevre di *pattos* umano da farci ingannare sul loro valore puramente estetico, indubbiamente alto. È merito sommo dell'artista saper accordare la

propria anima con quella dell'universo, si che da una perfetta consonanza derivi un'acuta intima sensibilità. Ora poichè Malipiero ha dato prove ripetute di saper raggiungere tale clima d'arte, noi non attendiamo che di constatare la vanità del nostro temere, e il rinascere della luce dopo una notte travagliata e tormentosa.

Luglio 1919 — La speranza ch'io manifestavo nelle ultime righe del saggio che precede — scritto nei primi dell'anno scorso — si è pienamente realizzata. Tutta la musicalità di Malipiero ritorna a brillare di gioia ed a vivere in chiarità. Essa rappresenta inoltre l'espressione della vera maturità del musicista e riconferma indiscutibilmente la sua forte personalità. Per parlarne occorrerebbe dedicarle almeno tante pagine quante son quelle che precedono: e sarà dunque in altro tempo e luogo. Voglio soltanto ricordare i titoli delle opere scritte da Malipiero durante il 1918, anche per dare un'idea della sua potenza creativa che nessuna avversità vale a diminuire, nessuna vicenda ad offuscare: *Pantea* (*la fosca tragedia* di cui s'è detto), *Keepsake* (tre liriche), *Maschere che passano* e *Risonanze* (per pianoforte), il balletto *La mascherata delle principesse prigioniere*, ed infine le *Sette canzoni* che possono considerarsi il suo capolavoro.

LUIGI PERRACHIO

Il musicista di cui si vuol parlarvi non lo conoscerà la maggior parte dei lettori. E neppure il suo nome gli sarà apparso a caratteri di scatola sulle cantonate sotto un ben congegnato titolo d'opera o sulle copertine a fregi *liberty* dei pezzi per signorine. Orbene: in coscienza io debbo dirvi che a scapitarne di più siete stati proprio voi, o lettori: e che se questo profilo alla svelta vi persuaderà ad accostarvi a qualcuna delle sue composizioni, me ne sarete grati.

Ma Luigi Perrachio forse no: perchè il suo carattere è di quelli che si temprano nella solitudine o nella comunione di pochi veri amici. E la pubblicità, anche la fama, che circondasse domani il suo nome non lo soddisferebbe che a metà. E' per questo che non se n'è mai occupato: oggi potrebbe avere tutti i suoi lavori pubblicati ed invece non ne ha alcuno: potrebbe oggi vedere il suo nome incluso nei programmi di pianisti e violinisti di grido, ed invece nessuno fuor della sua città ha potuto assistere all'esecuzione d'una delle sue « sonate », dei suoi canti. Questa noncuranza del pubblico, non indice di smisurato orgoglio o di posa, bensì intrinseca del suo temperamento, lo conduce a creare per sè, perchè non potrebbe farne a meno, in certi momenti della sua vita interiore, dinanzi a certi spettacoli della natura. In fondo il principio dell'arte è egoistico ed aristocratico: e l'artista non ha da cercare il pubblico o il lettore: e neppure pensarvi durante l'èmpito della creazione. Se dovesse preoccuparsi di coloro che dovranno giudicare o semplicemente ascol-

tare l'opera sua, immancabilmente egli non soddisferebbe più sè stesso ed il suo senso critico: e si ridurrebbe a produrre opera insincera ed in ogni caso « mancata » nei riguardi dell'arte. Che, dopo creato, egli si dedichi con maggiore o minore attività e abilità, con più o meno di fortuna, a far « camminare » la sua composizione, è cosa che con l'arte non ha più nulla a che vedere; passiamo dall'attività estetica all'attività pratica economica. Purtroppo molti artisti, e musicisti parecchi, oggi girano le « piazze » facendo i commessi viaggiatori delle loro opere: sarà perciò cagione di più schietta gioia per noi ritrovarne uno che si stagli sull'orizzonte per nobiltà di sentire e per fermezza di carattere.

Il musicista Perrachio non ha storia: che sia davvero, a simiglianza dei popoli, un uomo felice? — intendo « felice » nel senso di vivere in perpetuo stato di grazia. Ma forse egli è soltanto un « uomo » nel significato più compiuto di tale parola: e, di più, un uomo sano e « sapiens ». Che sia sano di coscienza non vuol dire che sia noioso: e sarebbe tempo di comprendere che la superficialità, sia pur quanto si vuole leggiadra e luccicante, non è sinonimo di vivezza e di genialità. (Troppe cose ci sarebbe da rimpiangere quanto a contenuto d'umanità in tutta l'arte di ieri perchè si possa accennarne qui di sfuggita). Che sia « sapiens » — cioè *saggio* più che erudito — ce lo dimostra col non aver mai voluto sforzare o mascherare la propria sensibilità schietta: col non aver mai cercato di vestire di forme intuite ed espresse da altre coscienze artistiche il proprio pensiero, pur ammirandole e comprendendole con non comune acutezza e fraternità. Si è perchè Perrachio ha sortito da natura un temperamento intrinsecamente riflessivo e pacato e, quel che più importa, critico. Non c'è in tutta l'opera sua una pagina che sia stata scritta sotto l'influsso di questa o di quella personalità: anche quando un'eco di musicalità lontana vi sembrerà aleggiare in un disegno ritmico o in un colore prezioso, non vi troverete a ben guardare, l'ombra della imitazione, che ha di solito i

caratteri decisi della volontarietà. Il musicista ha sorpassato il momento di abbandono e già impronta più fortemente la materia. Perrachio di certo non è l'eroe della moda, di torrefranchiana memoria: egli è passato immune attraverso l'epidemia debussyana che ha infierito specialmente durante l'epoca della sua serena giovinezza. Lo hanno preservato dal contagio dell'impressione e della « macchia » innanzi tutto la sua coscienza estetica formata saldamente per lento cammino evolutivo durante una studiosa adolescenza, nell'epoca in cui gli altri son preda di questo o di quel tiranno famoso; ma poi anche la sua educazione eminentemente classica, che lo ha reso affine alle anime dei grandi romantici ottocenteschi. Sì che quando egli si è trovato a risolvere il suo dramma dinanzi alla fascinosa musicalità del francese l'ha risolto da dominatore: a tutto suo vantaggio, perchè ha sentito intimamente quell'opera novissima e compreso sino a qual punto essa potesse divenir feconda di impulsi verso la idea. Ed è avvenuto quello che può apparire un paradosso: il suo consapevole amore per Claudio Debussy l'ha salvato dall'accodarsi all'infinita schiera dei meschinelli imitatori.

Si è parlato più sopra di educazione, e non di insegnamento: e volutamente. Chè Perrachio, musicalmente, è stato quasi un autodidatta. Ha studiato la solita armonia quand'era poco più d'un fanciullo: ma si stupiva ad ogni passo di dover studiare cosa che già conosceva e praticava già istintivamente da molto tempo innanzi. E allora smise: gli parve che quell'aritmetica sonora dovesse inaridire il suo allora ristretto ma vivace mondo interiore, e fargli apparire meno seducenti le forme e le apparenze del mondo fenomenico. E studiò, insieme col pianoforte che gli era fraterno già dall'età bambina, il violoncello: tre anni. Poi si appassionò per l'organo e ne trasse nuove sensazioni. Tutte queste esperienze anzi che frammentare la sua forza spirituale la resero più intima e più consapevole. E fu allora soltanto che l'irrequietudine si placò: e tutto egli si dette al pianoforte e, subito dopo, alla compo-

sizione. Studiò quello prima con Boerio, poi a Vienna con il Brüll, da cui ebbe pure qualche consiglio per il comporre. (Dico « consiglio » e non « precetto » perchè intendo rilevare il carattere volontario di ogni sua, diciamo, *sottomissione*). Passano alcuni anni: vicende diverse distraggono ancora l'attività estrinsecativa del musicista. A ventisei anni, sul finire del 1908, Perrachio sente il bisogno irresistibile di dire qualche cosa.

La sua permanenza a Vienna, l'amicizia con artisti tedeschi, ed il nativo istinto verso tutto ciò che è più lontano dalla terrestrità quotidiana lo spingono verso quel fantastico germanico, maturato col romanticismo ed impregnato di « senhsucht » ch'è nelle novelle dei Grimm: e su alcune di esse compone dei *melologhi*. Ma subito si avvicina alle forme strumentali che non dovrà più abbandonare: ed ecco le *variazioni per violino* dedicate a Nedbal, ed ecco i *quattordici piccoli studi in forma di variazioni*, piuttosto schumanniani di spirito, in cui la forma classica si piega in atteggiamenti lirici non privi di commozione.

Ormai il musicista ha tracciata innanzi a sè la via: non sarà che compositore. Non padrone ancora di uno stile personale, le sue pagine subiranno ancora qua e là qualche influenza: ma in esse predomina già quel carattere di purezza musicale, quasi di metafisica musicale che improntera più fortemente le opere della maturità: ad es. i due *poemetti* per pianoforte, dove appaiono i primi bagliori di tale maturità. Troviamo ancora qualche composizione ch'è più esperimento di tecnico che voglia farsi la mano che espressione formatasi in aderenza al pensiero: se pur non tanto da non farvi trapelare a volte l'anima del compositore. (Appartengono a questo periodo fecondo i *quattro pezzi per pianoforte* dei quali il *notturno*, in memoria di Arenski, è costrutto misura per misura, armonia per armonia, su di un notturno del russo e nel medesimo stile, senza però mai riprodurlo). Ma la vera personalità di Perrachio si palesa la prima volta nella sua compiuta perspicuità nella *sonata per violino* (1913).

Personalità diritta, s'è detto, con un carattere fermo, come si ritrova in un uomo forte: e derivata direttamente dalla sensibilità del musicista, acuta e profonda. Questa sensibilità s'è fatta espressione in un idealismo platonico quasi trascendente, per cui il pensiero è stato indirizzato sin dall'adolescenza verso tutte le cose alte e pure. Si può veramente dire che per il musicista ogni atto estetico è stato un'elevazione, ogni creazione uno slancio verso l'azzurro del cielo, ogni sentimento un'aspirazione ad isolare, in un'atmosfera di indicibile chiarità e trasparenza, la spiritualità dell'anima. E tra le cose pure di questo mondo due hanno avuto tutto l'amore del nostro: la natura ed il fanciullo, perchè l'uno specchio dell'altra. Quest'uomo ama la natura con un affetto prepotente irrefrenabile, che lo fa soffrire allorchè è costretto per molti giorni a non vedersi attorno che case e case di mattoni. Egli ha vissuto molto della sua giovinezza nella campagna: in quella verde e solatia campagna piemontese, che a chi sa comprenderla rivela tanti tesori di bontà e di poesia. Io so di un luogo silenzioso, folto di lecci e di castagni, lontano da ogni vita mondana, in cui Perrachio ha veramente vissuto le sue ore più belle; ora inerpicandosi sulle dolci colline donde si scorge il lontano ondeggiamento delle montagne; ora nell'erba profumata, seguendo con occhio attento il volo delle passere e degli usignoli da un ramo all'altro, in un altalenar di frasche e frusciar di foglie, o la teoria grave e laboriosa, quasi musicalmente ritmica, delle formiche sulla terra buona; ora discorrendo pianamente con gli uomini della campagna, così sicuri della loro vita, rinnovantesi ad ogni alba al casto contatto della natura. Sin da quegli anni lontani (lontani? forse che esiste lontananza di tempo per chi ha vissuto intensamente ogni suo attimo?) egli sentiva l'anima sua commuoversi di meraviglia dinanzi a questi spettacoli e meravigliando intuiva l'essenza delle verità eterne. Infatti è per quello stupirsi che l'artista è dissimile dagli altri uomini; e Carlyle disse: che « l'uomo che non

può meravigliarsi, anche se sia membro di innumerevoli istituti governativi e porti nel suo cervello tutta la *Meccanica celeste* e tutta la *Filosofia* di Hegel e il compendio di tutti i risultati scientifici, non è se non un paio d'occhiali ai quali mancano gli occhi ». (Perrachio gli occhiali ce li ha: ma con dietro un par d'occhi aperti di continuo su di una coscienza viva e sicura).

Avrebbe potuto essere pittore — ed il perspicuo esempio paterno l'esortava per quella via; — preferì esser musicista, sembrandogli forse che l'arte figurativa rimanesse con più tenaci legami avvinta alla visione comune del mondo.

Scriveva: « un colle un bosco un raggio di luna mi commuovono più di tutti i guerrieri e gli spadaccini e le cortigiane (*traviate* comprese) delle scene ». E nessuna composizione inspirava a « tristezze, » ad « angoisses, » a « spasimi: » bensì effondeva una sottile malinconia, un nostalgico desiderio d'aria di luce di serenità nella *pace meridiana sull'alpe*, nel *clair de lune*, in *sera*, *pioggia*, *libellule*, ed in tutte le composizioni, anche in quelle di cui il titolo nulla ci suggerisce: anche nelle *sonate per pianoforte* di cui una si materia quasi completamente di sensazioni autunnali, ricreate nell'intimo del musicista, come un particolare stato d'anima. Con ciò egli non si chiudeva la via a comprendere il dramma umano: ma dalla contemplazione appassionata della natura ritraeva la fede nella vita, indi spaziando in un'atmosfera donde le crisi gli apparivano non meno *poignantes*, ma comprese e integrate nel dramma cosmico.

Non è però la natura vista attraverso l'uomo, ma l'umanità compresa attraverso la natura, e per essa amata ed elevata. Lungi da un obiettivismo coloristico, l'opera di Perrachio antropomorfizza quasi ogni atteggiamento del cielo e della campagna, ne pone in rilievo gli echi che risvegliano nell'animo umano i sentimenti eterni del mondo fondamentalmente buoni, ne approfondisce gli atteggiamenti onde a volte pare rispecchiarsi in essi tutta la sofferenza della creatura efimera. E ciò fa accostandosi al feno-

meno religiosamente, cioè in armonia col proprio intimo spirito nella coscienza di una vita totale. Dall'antropomorfiismo ha origine quel mondo fantastico e sovrannaturale che non è se non un passo più innanzi nella comprensione delle parvenze: e nasce la simpatia per gli abitatori delle piante, per gli uccelli, e per gli insetti, e per quelle creazioni di fantasia che sono i gnomi e i folletti, le ninfe e le amadriadi e tutte le voci del bosco. E da questi esseri primitivi, leggeri, sereni come l'aria primaverile dopo lo scroscio e com'essa benefica, la simpatia la tenerezza si portano sui bimbi che sono le creature più vicine alla natura, aperte alle voci misteriose che paion quasi venire da un ignoto mondo. Quel rinnovarsi quotidiano dell'emozione dinanzi all'eterna giovinezza delle cose: delle cose che sanno dirgli sempre parole nuove, rivelargli aspetti diversi inattesi della vita, lo ha fatto affine al fanciullo. Come un fanciullo egli s'è stupito dinanzi alle forme mutevoli della natura: come il fanciullo egli s'è chiesto che cosa sia la vita e la morte, donde nascano le stelle, perchè la terra si allieti di colori e di profumi, si apra in voragini paurose, si squassi in giganteschi sussulti... L'anima candida del fanciullo s'è rivestita in lui di quell'ansietà curiosa e triste ch'è proprio delle anime filosofiche. Così una *sonata* per pianoforte ha creato ispirandosi alla « Vita di fanciullo: » altri scruti ed esprima la vita di un eroe o di un artista: egli è stato pago di guardare fiso negli occhi un bimbo — o pur; schopenhauerianamente, ciò che avviene intorno ad esso — per scoprirne l'essenza dell'anima ed insieme quella del mondo. Ed ha goduto il suo divino attimo di gioia allorchè nella sua creazione ha fatto rivivere un sogno candido che par più candido ancora, se il dolore — ma sereno come un pianto infantile — vi getti su l'ombra della sua ala e cerchi di sopraffarlo...

Perrachio non ha voluto cimentarsi nel teatro: non l'attraeva punto col miraggio di una subita popolarità ch'egli non ambisce; ma più ancora esteticamente lo sentiva e lo

sente troppo lontano da sè e dalla propria espressione. Vi avrebbe forse sacrificato due delle più chiare doti della sua musica: l'intimità e la delizia del particolare. Il teatro musicale, pur compreso come fu ed è oggi da artisti grandissimi con larghezza e nobiltà di visione e purezza di stile, ha certe sue particolari esigenze cui non ci si può in alcun modo sottrarre. Un'opera nata da sensazioni tenui, materiata di linee brevi, di dettagli gustosi potrebbe essere scenicamente un lavoro mancato. E tutta l'arte di Perrachio appunto di quegli elementi vive; non è decorativa: non vi sono grandi frasi, soggetti tragici, perorazioni, declamati oratori. Domani egli potrebbe scrivere un dramma di fate e di reucci e rivelarlo ad uno stormo di bimbi: ma di certo sarebbe opera da eseguirsi in una sala, dinanzi ad un pubblico di *elite:* nè sarebbe scevra di sforzo. E però il musicista torinese s'è dato alla musica istrumentale, ritenendo inoltre — e qui il suo giudizio potrebbe suscitare argomenti d'annosa opposizione che non è il caso di enunciare — che essa per essere polisensa, capace di trasformarsi nelle più diverse visioni, proclive a suggerire irresistibilmente allo spirito di chi ascolta persino la stessa parola, sia superiore alla musica d'opera.

Ancora: l'amore del piccolo particolare cui egli sa dare tutta la vita che vuole, doveva condurlo inevitabilmente alla musica da camera, che si eseguisce dinanzi ad un pubblico limitatissimo e, di solito, più attento e più capace d'intendere di quello del loggione. Quest'abitudine di maneggiare i materiali lineari, come cose preziose da cui si possano trarre con la sapiente disposizione mille significazioni diverse, lo ha portato a preferire i lavori tematici e quindi la *sonata;* ma non quale si intendeva dagli scolastici, con le proposte e gli sviluppi e le ripetizioni e le code, bensì come un componimento costrutto sì con materiali che diremo *fissi,* ma che via via vengono a prendere ogni aspetto, e tingersi di mille colori, subordinati com'essi sono ad un dato fine espressivo globale. Sonando al pianoforte una sinfonia di Schumann, giunto al punto in cui s'inizia lo sviluppo, Moussorgski si fermò e disse: « basta! qui comincia la matematica!... »; ed in parte aveva ragione. Ma tale giudizio oggi non si potrebbe ripetere

ascoltando la *sonata* di Perrachio, costrutta ancora secondo una forma ma libera di significato in ogni sua parte, senza zone di freddo tecnicismo. Ah! il virtuosismo dell'artefice indifferente è assolutamente escluso da quelle pagine: Perrachio non ama vestirsi di panni preziosi ed insoliti e venire incontro a noi per farceli ammirare. Egli esce a respirare l'aria buona: e se gli abiti saranno accurati, ben finiti, ben tagliati *latest fashion,* tanto meglio: ma se alcuno gli s'accosterà, dovrá farlo per la simpatia che gli ispira il suo viso, specchio dell'anima, e non per curiosità di osservare dappresso stoffe e cuciture.

Uscendo d'imagine: il musicista non dà alcuna importanza alla novità armonica se sotto di questa non vive un altrettanto nuovo pensiero. E sebbene l'affermazione possa sembrare pleonastica, pur troppo nella maggior parte dei casi tali moderni variopinti fiori hanno il profumo di Coty o di d'Orsay e non quello dei fiori cresciuti liberamente all'aria... Per questa liberazione progressiva dalla tecnica per dar sempre maggior spazio all'idea, l'evoluzione di Perrachio è stata continua ma prudente. Pochi musicisti possono vantarsi di questa continuità: Perrachio non ha spiccato balzi subitanei; a differenza di molti altri, egli non s'è risvegliato una mattina sentendosi del tutto *un altro* e con il più irresistibile ribrezzo per quello del giorno prima. Questi sforzi da serpi che vogliono in ogni modo abbandonare al margine del bosco la loro pelle grinzosa e non attendere ch'essa sia caduta naturalmente, egli non li ha mai fatti. Otto o dieci anni fa poteva sembrare un rivoluzionario, in confronto a tutti: oggi ci sono di quelli più rivoluzionari di lui. Lo hanno sorpassato, non sotterrato; e verrà il giorno in cui Perrachio sarà sempre sul cammino dell'ascesa, procedente sempre nello stesso senso della lenta faticosa conquista dell'arte: e gli altri saranno forse ruzzolati giù per la china e, giunti al piano in malo modo, staranno pensando di incamminarsi per un'altra via, forse agli antipodi della prima.

Così la sua armonia non è costantemente dissonante; ma il diatonicismo si confonde con gli accordi più modernamente ribelli. E quel povero contrappunto — che pur a qualche cosa

dovette servire se ci rivelò un lembo di cielo nella *messa di papa Marcello* e nella *passione di San Matteo*, — ricompare nella costruzione del pezzo, armatura non più d'inflessibile granito ma di elastico acciaio. E il ritmo? Che dolcezza potersi cullare in questo palpito, ch'è davvero la vita della composizione musicale, perchè è moto, è catena di impulsi, è dinamismo. E la melodia? O divina melodia che oggi te ne vai sola e povera, disprezzata da tutti perchè fosti contaminata per lunghi anni dal brutale amore dei melodrammisti: e nessuno vuol oggi più guardarti ancora nell'anima per iscoprirvi la tua ineffabile tenerezza senza fine ed inebriarsene... Tutti questi elementi collaborano strettamente uniti, *equales inter equales*, nelle opere perrachiane; e l'equilibrio n'è sempre perfetto. Armonia di masse e di toni in architettura salda e graziosa: la maggior somma di attività ideale conchiusa nella religiosa purità della forma: una vera metafisica musicale, una *metamusica*, se si può arrischiare questo termine per indicare una musica che si muove nel dominio delle idee generali quasi un linguaggio fichtiano. E lui, Perrachio, sempre nel centro del suo mondo, vigile e commosso, a sentir tutte le cose risolversi in sonorità, a parlare il linguaggio dell'infinito e dell'universale...

ILDEBRANDO PIZZETTI

Non è molto lontano il tempo in cui il musicista di qualche valore avrebbe ritenuto indegno della sua arte di perder tempo a rivestire di note pochi versi e creare una breve composizione per una voce e pianoforte, da eseguirsi nell'intimità di una camera e dinanzi ad un uditorio ristretto. Che cosa rappresentava infatti per l'operista questa piccola forma vocale se non un'*aria* a sè, staccata, isolata nel mezzo di un'opera, e come tale assorbita e per qualità estetica e per quantità dal maggior nucleo generatore? Per il melodrammista del secolo scorso una vera *lírica vocale da camera* non esisteva dunque nè aveva ragione d'esistere.

Con la conoscenza dell'opera molteplice dei romantici e neoclassici tedeschi, e in particolar modo delle raccolte di *lieder* di Schubert, di Schumann e di Brahms, parve che il culto di quel genere si instaurasse sotto rigogliosi auspici; i *liederisti* sbucaron fuori come funghi dopo la pioggia. Ma la concezione non mutò; anzi parve acquistar consistenza e autorità dal perspicuo esempio straniero. La forma strofica di quelle canzoni (dei pre-schumanniani ed in gran parte di Schumann e di Brahms stessi), conseguenza del loro limitarsi ad esprimere una unica intuizione di un momento isolato della vita sentimentale, le conchiudeva nell'angusto cerchio di una monocroma liricità. Il musicista fissava idealmente il *climax* patetico della poesia che aveva dinnanzi e da quello e per quello gli sgorgava dall'anima, più o meno facile, più o meno perfetta, la melodia, il tema, il canto significativo del momento

fermato: allora cominciava il lavoro freddo dell'artefice per condurre la composizione parallelamente allo sviluppo del *soggetto* verbale, per darle equilibrio di parti, per abbellirla di decorazioni, per conferirle solidità. Ma il centro, dove si attingeva il massimo di efficacia espressiva, il vertice dell'emozione estetica, rimaneva solo e unilineare: sì che anche la parte vocale, che pure avrebbe dovuto effettuare la più grande condensazione di sostanza emotiva, era indifferente recitativo cantato, appiccicato nota sotto sillaba. Non nerbo conduttore e sempre eminente; ma quasi risolto, perchè nato da esso, nel gioco delle parti affidate allo strumento.

Più tardi Hugo Wolf, i russi ed in Francia il Fauré il Debussy, il Ravel e giù giù tutti gli altri, spezzarono la simmetria del *lied*, inaugurando la lirica vocale moderna, astrofica, prosastica, piegantesi a rendere le più varie e diverse sensazioni suggerite dalla parola poetica. Essa divenne allora in certo qual modo dramatica, se così si può dire per significare il suo carattere dinamico, mutevole, in continuo divenire; dramatica per allontanarsi sempre più dal canto melodico libero e sviluppato soltanto secondo le sue necessità intrinseche (arabesco sonoro) e non secondo le incalzanti vicende espresse dal testo. Di questo testo, nelle sue più sottili sfumature ed anfrattuosità, ecco la musica farsi fraterna, quasi a confondersi con esso, per illuminarlo, per valorizzarlo, per renderlo più efficace, per comentarlo.

Ma se le cose vanno meglio sotto certi aspetti (specialmente per la maggior poeticità dei testi e la più sottile penetrazione del *pathos*, concorrente con la più flessibile e acuta espressività dei mezzi), la nuova concezione non è senza difetti. Innanzi tutto il continuo frantumarsi dei temi e delle armonie, la frequenza delle modulazioni, la molteplicità dei ritmi va spesse volte a detrimento della unità stilistica ed emotiva della composizione. Liberatasi dal preconcetto vocale dell'opera lirica, essa rientra in quello del dramma musicale moderno: onde sembra pur in questo caso qualche cosa di

incompleto e non a sè stante: concepita non come un tutto vivente per vitalità intrinseca, ma come la pagina di un più vasto dramma totale. Il musicista dà peso all'espressione di ciascun elemento verbale, ma sovente non sa sintetizzare la moltitudine delle immagini nell'uno e molteplice in che consiste il miracolo dell'arte; è signoreggiato dai fantasmi ch'egli evoca e vive nel modo della sua fantasia, ma sovente non li vede nella purezza dei loro lineamenti e però non riesce ad afferrarli con quella sicura coscienza del loro valore estetico che lo fa artista. È come un uomo preoccupato, il cui orecchio riceve i rumori vaghi delle voci intorno, ma il cui animo è altrove.

Un altro difetto di questo liriche è la mancanza di valore espressivo nel canto. Tutta la sostanza musicale è affidata all'istrumento: le parole sembrano soltanto rappresentare una guida per l'ascoltatore, perchè sia aiutato a comprendere quello che il pianoforte (o l'orchestra) va suonando. (Questa deficienza ha una conferma nella necessità di pubblicare i testi delle liriche nei programmi dei concerti: del che si potrebbe fare a meno — a parità di esecuzione — se la parola fosse intonata in prevalenza, cioè se il canto avesse in sè sufficienti elementi per commentarla ed esprimerla musicalmente). Ed invece a noi pare che una composizione quale è quella di cui parliamo e quale fu concepita dal sei-settecento ad oggi, non ha quasi più ragione di essere se non con i caratteri della più assoluta *vocalità* (nel senso torrefranchiano). L'elaborazione strumentale ha un valore grandissimo, sia come sussidiaria del canto, sia per creare a quello un'atmosfera adatta che quasi lo evochi sia come intensificazione e collaborazione per mezzo di risonanze simpatiche, di figurazioni mimetiche o altro. Ma la *lirica vocale da camera*, la *romanza*, il *lied*, o come si vuole altrimenti chiamarla, deve essere, come nata da una condizione musicale dello spirito, sovra tutto canto: e anzi *canto puro*, secondo la felice definizione pizzettiana della melodia belliniana E, sotto l'altro riguardo, astrofica, antiarchitettonica. libera di snodarsi, di

aderire con agio ad ogni sfumatura poetica, ma con carattere unito; e non pure di stile ma direi di commozione. Tra una lirica eccessivamente discorsiva e prosastica ed una rigidamente strofica e simmetrica, saremmo in dubbio se preferire la prima.

Per queste ragioni e per altre che si diranno più innanzi, le *liriche* composte da Ildebrando Pizzetti in questo ultimo decennio debbono ritenersi come perspicui modelli di tal genere.

Le *cinque liriche* vennero però composte in epoche differenti, dal 1908 al 1916 e rappresentano però quelli che si potrebbero dire gli *intermezzi* dell'attività maggiore del maestro; tra il *poema emiliano* e la musica corale e danzata per *La Nave*, tra quella per la *Pisanella* e *Fedra*, tra quest'ultima e *Debora* in gestazione. Ma questa diversità cronologica non ci tenterà a parlarne come di altrettanti *punti fermi* della musicalità pizzettiana: il loro insieme è così unito, la loro espressione così personale e raggiunta sin dalla prima, che non si possono tracciare in esse lineamenti in formazione o in accrescimento. E si vuole però discorrerne come di un'opera sola.

Sin da *I pastori* è decisa la concezione nettamente lirico-melodica della composizione. (Anzi: sin da quel *Racconto d'inverno* — 1907 — che reca tanti atteggiamenti che rivedremo subito dopo nella lirica dannunziana). Per essa concezione le pagine pizzettiane ci si rivelano di una semplicità magnifica, tanto più se le si pensa scritte da uno dei musicisti più colti dell'Italia, anzi da quegli che fu tra i primi ad ammirare ed a diffondere il verbo debussyano. E chiare: chiare di tonalità e di linea e di armonie: senza acrobatismi di accordi e senza virtuosismi di esecuzione. La voce e la mano giocano la loro parte con una naturalezza cui molte delle musiche moderne esotiche le hanno disavvezze. Siamo nel regno della tonalità: Pizzetti ha saputo trovare in questo relativamente angusto cerchio tutti gli elementi che gli erano necessari per esprimersi. E, nei suoi limiti, non ha abusato di modulazioni e di altre risorse pur concesse dalla teoria ortodossa. (E per

questo molti si chiedono se Pizzetti sia un *passatista* o un *modernista*: come se Debussy fosse moderno soltanto per aver usato nelle sue pagine tre o quattro accordi insoliti, e Schönberg non fosse meno *inutile* e decrepito di sostanza nonostante le sue alchimie cerebrali!...).

Tutta la composizione si impianta su quella ch'è veramente la sostanza, la carne viva del linguaggio musicale: sul *tema*. Vedete *I Pastori*: non c'è che un tema, un largo tema di nove battute (di cui ancora le ultime quattro non sono che una variante delle prime) che serve di introduzione. Di carattere pastorale e per il ritmo e per lo speciale disegno che ci fa ricordare della cornamusa, esso riempie di sè, ininterrottamente, le dieci pagine del lavoro. Nella nostalgica e dolce tonalità di *la minore*, che crea un'atmosfera un po' grigia ma vibrante di note commosse, circola, e si ripete, ora per intero, ora appena accennato, quasi fosse suggerito dalla parola stessa. Non genera uniformità nè stanchezza, poichè la sua sostanza è ricca di vita, e da essa nascono sempre nuova luce e nuovi atteggiamenti espressivi. Ma per quanto vario possa essere potente il tema, quella che dona la liricità alla composizione è la parte vocale. Essa non è ancora il recitativo espressivo, dramatico — che vedremo più tardi — in cui ogni senso del musicista si rivolge a cogliere il continuo mutare, il discendere e l'ascendere dell'emozione poetica: ma è canto lirico sgorgato dall'anima del compositore nel momento stesso in cui egli ha fatto suo il contenuto lirico del poeta. Perchè poi tale formazione estetica riesca ad essere così aderente a ciascuna sfumatura della poesia — mentre parrehbe doverne fissare immobilmente un solo aspetto — sarà chiaro se si pensi che il musicista è tutto nel poeta ed il poeta nel musicista. E qui occorre intenderci, perchè la doppia identità (di qualità) può apparire ovvia. Il compositore che si accinge a dar veste musicale ad un brano di poesia deve averla interamente compresa, in ogni suo accento e in ogni sua piega: cosa nota *lippis et tonsoribus*

anche se in realtà abbia a soffrire qualche eccezione. Ma in Pizzetti c'è qualche cosa di più intimo della semplice comprensione, cui un musicista di una certa coltura può giungere senza sforzi eccessivi: così che si son visti maestri di prim'ordine scrivere le loro liriche più perfette su poesie di carattere e di intendimenti quasi antitetici. (Basti per tutti l'esempio di Debussy, che accanto ai *trois poèmes* di Mallarmè ed alle *chansons de Bilitis* pone le *chansons de France* e l'umanissimo *Noël* di guerra; cioè sa trovare accenti di pari magistero estetico per le raffinatezze sensuali e stilistiche del poeta decadente e per le semplici e vaste emozioni di un quattrocentista o della sua stessa intimità vibrante di dolore e di amore per i piccoli senza casa...). Tutte le poesie, invece, che Pizzetti ha scelto per la sua musica, sono tali che potrebbe averle scritte lui: le cinque liriche che apparentemente non presentano affinità, sono, per chi ben le osservi, unite da un sentimento comune di umanità che ne fa quasi cinque atteggiamenti di una sola figura vivente. E di questo fraterno senso di cordialità di simpatia verso le anime pure, verso le *cose* più buone della vita, è pervasa tutta l'opera di Pizzetti, nata pure in epoca di sfrenato amore per l'estrema corruzione del romanticismo in Francia. L'*ethos* pizzettiano si mantiene fedele a questa catarsi aristotelica, a questo ideale di *redenzione per la bontà*, per cui in fondo ad ogni notte umana si rinnova la luce, ed in ogni dolore v'è per l'uomo buono il germe d'una gioia che lo supera. Così: attorno a lui fioriscono le pallide corolle della lirica musicale decadente, si riempiono le pagine di squisitissime sensazioni, di brividi sottili, di mortali languori, tutto il mondo par risolversi in tristezza, malinconia e rinuncia; ed egli, Pizzetti, si abbranca alla vita, e guardandola fisso negli occhi, ne ritrae fede e sicurezza, ne scorge l'eterna bontà, ne fa il suo amore ed il suo sogno di conquista.

Perciò il canto pare nato insieme con il verso: e la sua unicità sa piegarsi ad esprimere ogni *episodio* senza pur

allontanarsi dal suo nucleo creativo. Provate a cantare senza accompagnamento di pianoforte la più bella lirica di Ravel, e avrete l'impressione di qualcosa di inafferrabile per estrema leggerezza per cui le parole sembran quasi dare un crollo a liberarsi dall'inutile peso musicale. Ma se eliminerete il lavoro pianistico da *I Pastori* o da *San Basilio*, vi rimarrà pur dinanzi un organismo corposo in cui le sillabe e le note si fondono: e mentre le prime conserveranno la loro espressione intrinseca, queste vi creeranno entro, e non come un alone, una vita più intensa, senza rinunziare al loro valore sonoro. Perchè Pizzetti, musicista innanzi tutto, sente insieme l'efficacia dell'integrazione musicale — come incremento espressivo — e la pura bellezza del canto: onde alla linea di questo deriva un valore puramente *intensivo* cioè valutato in relazione a sè stesso e non ad altro.

Il pianoforte collabora, non soltanto per creare un'atmosfera entro cui le parole intonate si muovono con una libertà spesse volte confinante con l'anarchia; ma sottolineando ogni accento, con continui richiami e legami alla voce. E perciò si avverte sopra tutto che la melodia cantata (dacchè si tratta proprio nelle *cinque liriche*, di una vera melodia di ampio respiro; di carattere schiettamente italiano, vorrei dire, se non temessi di essere frainteso per la liberalità con cui tale attributo venne finora concesso perfino alle più banali arie di danza, ammantate di falsa passionalità sensuale....), la melodia cantata, dicevo, non è isolata, ma un tutto con la elaborazione istrumentale. E non perchè ne emerga — come s'è accennato avvenire in molte delle pagine dei lirici specialmente francesi e modernissimi — ma perchè essa stessa la crea e le dà le sue caratteristiche. E talora, in certi momenti di suprema commozione, la voce è quasi sola: e il pianoforte si limita, con un pedale o con una figurazione a risonanze risolutive che si ritrova di frequente nelle pagine di Pizzetti, a tramare un sottil legame di continuità.

Fissati ora questi lineamenti è facile comprendere come queste composizioni ci appaiano insolitamente unite e diritte, e non si perdano in episodi e in dettagli musicali, e non si lascino attrarre dal fascino di qualche cenno imitativo. Chi,

per esempio, non sarebbe stato tentato nei *Pastori* di darci una più o meno suggestiva evocazione imitativa del mare, nel punto in cui esso è rammentato dal poeta? Eppure nella lirica di Pizzetti il mare c'è ugualmente, in quel punto; si vede, si sente.... e la composizione non s'è soffermata un attimo nel suo procedere, nè ha deviato dalla sua strada maestra. Il mare c'è nell'ampiezza del canto, nelle liquide sonorità del tema allargato: e c'è insieme la commossa poesia del tratturo interminabile, e la dolcezza malinconica dell'autunno, e la solennità di questo vecchio pastore che va e va, spingendosi innanzi il gregge lanoso, per il cammino d'ogni anno, sempre uguale, quasi ristampando le stesse orme: compreso di questo officio, come d'un rito sacro....

Tutto quello che si è detto sinora, avendo dinnanzi agli occhi la prima delle *cinque liriche*, vale naturalmente per le altre quattro, le quali s'informano agli stessi intendimenti estetici, quale più quale meno raggiungendoli. Una uniforme disposizione di linee e di colori dà, per esempio, monotonia alla lirica del Pàntini, *La madre al figlio lontano*, e distrugge in parte la bellezza rotonda del tema; ma la colpa è intrinseca alla poesia, di una commozione un po' fattizia e contenuta per intiero nella prima quartina, di cui il rimanente è ripetizione e non integrazione.

Ma in compenso quale vivezza di disegni e di colori nel *San Basilio*! C'erano un vero tripudio di luci, un soffio d'aria campestre, ed una gaia salute in questi otto versi popolari greci, tradotti dal Tommasèo; e ci sono ancora nella musica ch'è tutta fresca di giovinezza e « trapunta d'argento » nel suo iridescente finale. Dalle poesie del popolo greco, come dalla *Passeggiata* papiniana, Pizzetti ha tratto, isolandola nella sua nuda espressione, *la liricità*: avviandola in pari tempo verso quel puro mondo di cordialità universale in cui sembra attingano sempre novella vita le forme e gli spiriti dell'arte pizzettiana. Questa *presa di possesso* intera della poesia altrui è più che altrove visibile in *Passeggiata* di Papini, dove di contro ad un'apparenza discorsiva, centrifuga e quasi apatica, tutto insensibilmente confluisce per linee interne alla dolcissima chiusa solcata da brividi di passione;

il musicista ha potenziato, dandole la *sua* anima, la sostanza umana e commossa che si cela tra le pieghe ironiche e monellesche della lirica di Papini.

Ma nel *Clefta prigione* ci sono pure, appena segnate, altre tendenze che si riveleranno decise nelle due *liriche napoletane*: ed è la polarizzazione verso il dramma. Su questa isola lirica nel bel mezzo del mare drammatico pizzettiano nascono altri fiori oltre a quelli accennati; le tre liriche giovanili (*Vigilia nuziale, Remember* e *Incontro di Marzo*), buona parte del *quartetto*, la *suite* per pianoforte, molte pagine del *poema emiliano*, i cori della *Nave* appartengono al periodo lirico della produzione del maestro. Ma tutto sembra lo conduca irrestibilmente a drammatizzare la sua espressione: educazione e coltura e sovratutto volontà tenace di ricreare l'opera drammatica musicale. Noi lo vediamo — non senza dispiacere — a poco a poco tendere tutte le sue facoltà al raggiungimento dell'ideale drammatico; e non pure nel dramma musicale nella sua accezione scenica, ma nel coro (*Per un morto*), nella musica istrumentale (*Ouverture per una farsa tragica*, preludi della *Pisanella, sonata per violino*): persino nella valutazione critica dell'opera altrui, onesta e acuta ma viziata dal ristretto angolo visuale del dramma. Nel caso particolare considerato, la linea vocale perde molto della sua plasticità per schematizzare quasi il conflitto delle passioni. Entrano in campo altri elementi perturbatori, e la vena musicale è soggetta a deviazioni e, perchè non dirlo, anche a impoverimenti. Sicchè a rigor di termini e per rimanere nei limiti propostici non sarebbe questo il luogo per parlare delle due *liriche napoletane*; da considerarsi però più come due brevi drammi (con parentesi di lirismo) per una voce (tenore) e orchestra, che come due liriche. Ma sarà tuttavia opportuno accennare ad esse, sia pur rapidamente: e per rilevarne il linguaggio e lo stile drammatico dell'ultima maturità pizzettiana, per isolarne alcune oasi liriche.

Pizzetti scrive le *liriche napoletane*, l'una (*Angeleca*) nell'ottobre 1916 dopo aver terminato il poema di *Debora*, l'altra (*Assunta*) nell'inverno 1917 - 18, dopo aver già posto mano alla musica di *Debora* ed in pieno travaglio di

creazione. Queste precise determinazioni cronologiche non sono prive di significato: ci chiariscono invece la progressiva drammatizzazione dell'espressione musicale da *Angeleca* ad *Assunta*; il perchè di certi atteggiamenti lirici della prima che nella seconda non esiston più; la scelta infine del poema, laddove in *Angeleca* è un uomo che canta, ed in *Assunta* non v'è più che un uomo che racconta e rivive quasi in un intensità tragica la sua fatale giornata: cioè un puro attore di dramma. Il musicista di *Fedra* respirava in piena atmosfera drammatica e chiedeva ansiosamente ad ogni poeta che gli fingesse la creatura fraterna alla Minoide ed all'eroina biblica.

Le due poesie del di Di Giacomo si prestavano meravigliosamente bene a comporre un breve e serrato dramma umano attorno ad una comune vicenda (Notare di passaggio la fraternità estetica dei due artisti: anche il poeta napoletano partito da un periodo ultralirico per giungere ad uno di esasperata drammaticità ma contaminata ancora di liricità). *Angeleca* è il monologo di un ubriaco che ritorna a casa barcollante a notte fatta, per un vicolo oscuro: e canticchia un ritornello da osteria. All'ultimo piano di un palazzetto c'è un balcone illuminato: quello della stanza di Angelica, la donna che egli ha molto amata. Perchè quel lume? Forse la perfida ha sposato un altro e consuma il festino delle nozze là, sotto i suoi occhi?... Si avvicina al portinaio: « *Scusateme.... Angeleca.... è spusata? — Che d'è! meza nzerrata nun vide 'a porta? (Uhi là! La...ra...la...là!) — Ah!... già... meza... nzerrata... — Scusate e... 'che bo' dicere meza nzerrata... 'a porta? — Vo dicere ch'è morta: e bonanotte. — (Uhi là! La...ra...la...la...) Vo dicere ch'è morta... e bona... notte* » — ripete tra sè in una specie di doloroso stupore l'ubriaco e s'allontana.

La composizione ha, come s'è detto, un valore essenzialmente drammatico, ancor più che musicale: ma questo valore è notevole. Ci si sente il Pizzetti delle opere, il Pizzetti di *Fedra* e di *Debora*. Anzi di quest'ultima le due *liriche napoletane* (ma specialmente *Assunta*) ci fanno presentire in un certo senso la *tecnica*, sopratutto da un punto di vista armonico ed orchestrale. Frasi liriche non ce ne son più,

naturalmente; salvo che in *Angeleca*: " *Nun passa manco n'anema....* „ e nell'ultima pagina: e in *Assunta* l'appassionata e un po' teatrale " *Aggio chiagnuto a lacreme cucente* „. E non ce ne potevano essere in un recitativo di frasi brevi e tronche dalle molteplici fratture ritmiche nelle cui snodature sentiamo vivere e agitarsi opposte volontà di azione, e urtarsi e risolversi in un continuo dinamismo di masse e di forze.

Ma poi l'ubriaco canta, ed il canto è come la sottile striscia di luce di una stella che cade e si spegne sullo sfondo oscuro creato dall'accompagnamento: ed allora anche il musicista, che ha vissuto il *suo* dramma, ne allenta l'arco, e lo sublima e lo supera nella dolcezza accorata quasi di canzone popolare (a me viene in mente sempre, non so perchè, " *Fenesta ca lucive e mo' nun luce!* „) dell'ultima riga. Fino a questa il canto fu tutto nel ritornello alternato alle parole e via via cambiante carattere e intonazione con lo svolgersi del dramma: ma già quella non è più la voce dell'ubriaco, ma di Pizzetti. E' la sua anima d'artista e di filosofo che commenta la triste storia e che in fondo sente una grande pietà per quell' infelice.

In *Assunta* un uomo narra ai giudici la sua disperata storia di amore e di morte. Salvatore di Giacomo vi ha messo dentro molte belle cose: delicate imagini e accenti di straziante commozione; ma nel complesso psicologico non n'è uscito che il solito dramma verista, di infelice memoria. Anzi stupirebbe come la fantasia creatrice del musicista nostro si sia fermata su tale poema così lontano dalla sua concezione lirico-drammatica, se non fosse lì, pronta, la quasi certezza che in quel momento Pizzetti era così assorto nella creatura che gli nasceva e si formava a poco a poco, da non vedere in questa digiacomiana e non amare che qualche atteggiamento di quella. E *Assunta* non rappresentò per lui che un momento di respiro: e un saggio nello stesso tempo, tale tuttavia da interessare — specialmente nella sua veste orchestrale — più che per sè stessa, per quanto rivelatrice del linguaggio drammatico che parlerà *Debora*.

Debora! E una domanda ci viene spontanea: ritornerà ancora il musicista ad inebriarsi del suo "primo amore„ lirico? E alla domanda si vorrebbe poter rispondere affermativamente e insieme prevedere che le necessità del dramma musicale non uccidessero quelle pause di puro canto di cui si sono dati brevi esempi incompleti nelle pagine precedenti. *Debora* — come poema — contiene in maggior numero della tragedia dannunziana quelle possibilità liriche che possono assumere sempre più il carattere di centri generatori; e dar luce alla pagina drammatica senza interromperne il divenire. E questo ci dà a sperare che Pizzetti — il quale ha saputo con mirabile intuito e profondo amore *scoprire* la indicibile bellezza del canto di Vincenzo Bellini --- non vorrà limitarsi e negare la sua *aisthesis* di spaziare nei più leggeri ed elevati strati della atmosfera lirica.

BALILLA PRATELLA

A Pratella per giudicarlo come si merita e con equilibrio occorre togliere mentalmente quel brutto attributo di « futurista » che gli s'è appiccicato dietro e che non vuol dir nulla. Dimentichiamo ch'egli è stato il firmatario dei due manifesti della musica futurista e che una sua « distruzione della quadratura » ci viene incontro con un'apparenza dinamitarda per poi dirci onestamente le cose più sensate di questo mondo: almeno per la maggior parte. E non soffermiamoci a certe novità grafiche, che hanno pure il loro peso, ma non tanto da gettare una luce singolare sul profilo di chi le ideò. Così accostiamoci alla musica di Francesco Balilla Pratella con animo cordiale, senza saper nulla di lui: se non che egli vive per la sua arte, in atto leggermente disdegnoso, su terra di Romagna: ed ha una volontà di creare che la solitudine ogni giorno gli sostanzia maggiormente. Soltanto così, sbarazzando il terreno da certe.... assonanze mentali, riusciremo a scorgere in pieno e nella miglior luce il musicista Pratella, ed ambientarlo al punto giusto nella vita musicale italiana d'oggi, a comprenderne l'anima e le sue intenzioni.

Poi che a leggere le composizioni di questo romagnolo ci si persuade subito d'essere dinanzi ad un vero musicista, ad una sincera forza di cui l'espressione e il linguaggio non possono essere che una cosa sola: canto. Questa impressione di ingenuità, di semplicità, di freschezza noi la proveremo ascoltando una qualsiasi delle pagine pratelliane: sarà un' impressione cui altre seguiranno più minute, più analitiche,

ma che non varranno a soverchiare ed a cancellare la prima. C'è qualche cosa che astrae dalla nostra coscienza critica, ci sono accenti e atteggiamenti che scavalcan la nostra sensibilità estetica, e vanno sicuri a ritrovare quella intimità ch'è rimasta assolutamente vergine, barbara per isolamento, e che ci fa gustare le sensazioni dell'arte quasi con lo spirito di un antenato millenario. L'espressione istintiva della musica attraverso i secoli e le razze è *cantare*: canto non nel senso infinitamente ristretto di *melodia*, ma in quello spazioso ed eterno di *parola della passione*, di linguaggio umano il più atto ad esprimere l'impeto della gioia o lo strazio del dolore. E di questa sostanza immutabile e primigenia è materiata la nostra più profonda germinalità, su cui le sedimentazioni del gusto e della cultura si depositarono senza pur riuscire ad alterarne i lineamenti.

Canto, dunque: e vocalità essenziale. Ecco dunque una prima limitazione dell'opera di Pratella: ed ecco stabilita la superiorità delle composizioni per la voce in rispetto di quelle strumentali. Basta leggere una delle ultime liriche, una delle *Canzoni del niente* o degli *Stati d'anima*: dove tutta la espressività e la commozione estetica del lavoro è nella parte cantata, che soverchia e copre lo scialbo e trascurato commento pianistico od orchestrale. Quì c'è una voce che canta prepotentemente, senza vincoli e senza freni; e risveglia qua e là qualche eco nell'istrumento, che fa sì e no di sfondo alla monodia. Talora la deficienza dell'elaborazione strumentale è tale che si preferirebbe non ci fosse affatto: e riportarsi in aperta terra e pensare che la voce sia quella di una spigolatrice, inebriata di sole. Dacchè tutto si annulla e si sperde al calore della melodia viva e luminosa: ed anche le parole non hanno più valore se non di ritmo e di accento. A poco a poco esse sfumano e perdono il loro valore espressivo-musicale, non solo ma talora pur quello significativo: e la voce sale, scende, volteggia in arabeschi e volute, quasi vocalizzando. Siamo giunti all'ultima accezione della lirica: lirica

canto puro arabesco (di origine popolare), di contro al recitativo drammatico, solidamente attaccato alla sillaba e inteso a valorizzarne ogni inflessione e significazione (di origine colturale). Questo il carattere *popolare* della lirica pratelliana: non altro, ed è bene. L'illusione di molti — e dubitiamo anche di Pratella stesso, salvo errore — di pervenire ad una rinnovata sfolgorante italianità dell'arte musicale mediante l'innesto del *folk-lore* è piena di pericoli oltre che destinata al più sicuro insuccesso. E' inutile portar gli esempi russi o ceco-slovacchi o spagnoli: innanzi tutto perchè ben altrimenti ricchi e sostanziosi di musicalità erano e sono quei canti popolari, ristrettamente caratteristici di ciascuno di quei popoli; ed in secondo luogo per l'uso prudente e *aristocratico* che di essi hanno fatto i musicisti cosidetti nazionali.

Intendo dunque riferirmi alla musica di Pratella con l'attributo di popolare o popolaresca in quanto mi pare che essa scaturisca da uno stato d'animo estetico assai vicino a quello ingenuo e fresco del popolo dinanzi ai grandi spettacoli della natura e dinanzi alle tragiche o liete vicende del vivere. Arte di primo impeto, senza *arrière-pensée*, quasi senza sostrato culturale, ad ogni modo senza intendimenti di sottile e tortuosa percezione e senza finalità che non siano intrinseche e comprese nella commozione che la originò. Ed ecco: come la stornellatrice canta a squarciagola per effondere irrestibilmente la sua gioia e la sua salute, e le parole ch'ella dice sono sempre le medesime ed hanno un'assai scarsa significazione verbale, mentre negli accenti ritmici del canto e nella linea melodica pone tutta l'espressività sostanziale del suo linguaggio; così nelle liriche di Pratella possiamo quasi sempre prescindere dalla parola intonata. Il musicista non sta dietro ai mutamenti che la poesia gli offre da un verso all'altro: per lui la sua musica — come dovette essere la poesia per il poeta — nasce da uno stato lirico monocorde, che è quasi l'atmosfera in cui i dettagli ed i passaggi si perdono. Tutta la sua creazione si forma entro un nucleo unico e potentis-

simo: e la sua vita non ha, staccata che sia dall'organismo generatore, più contatti con l'origine: si svolge liberamente, per cerchi concentrici ed a spirale, elevandosi e abbassandosi, ampliandosi o restringendosi, ma sempre rimanendo nella proiezione dello stato lirico iniziale. Ed ecco i suoi canti chiamarsi: *Felicità-Giovinezza* (con le sfumature *Sereno-Purità, Gioia-Sole, Giocondità-Ali*, etc.), *Tristezza-Solitudine, Desiderare, Inebriarsi, Morire, Fantasticare.* Le quali denominazioni e indicazioni, se hanno potuto far sorridere qualche poco intelligente o maligno, non rappresentano meno un atto di grande sincerità e la schietta determinazione da parte del musicista delle sue intenzioni: abbandonarsi senza ritegno all'impeto del canto, sentire nascere nel cuore una vena chiara che sembri portare verso il cielo tutta la nostra gioia o tutta la nostra tristezza. E sentirsi a poco a poco più liberi e più buoni: in fondo più vicini alla terra ed alle creature sorelie.

***

Ora: siccome il popolo non conosce il freno dell'arte ed ha necessità di larghi spazi e di aria libera per il suo canto e per il suo gesto era naturale che al musicista venisse logica accanto ad una ricerca di accenti emotivi semplici e forti, l'abbandono dei vincoli sanciti dalle consuetudini e dalle buone norme del vivere musicale. Ed ecco nascere, subito dopo i manifesti di carattere generale e rivolti più che altro all'insegnamento ed alle convenzioni artistiche, la *distruzione della quadratura* (1912) ch'è quasi il grido di guerra pratelliano. Diciamo subito che tutto quanto è detto in queste pagine lo si può accettare senza timore di scomuniche: nell'anno di grazia millenovecento e diciannove se n'è viste di assai più ardite in tema di avanguardismo musicale. Tanto più che questo di Pratella non è affatto futurismo: ma null'altro che il riconoscimento di una libertà ritmica che da Wagner in poi ciascun musicista s'è conquistata giorno per giorno, spogliandosi delle sue abitudini e dei suoi atavismi mentali. Si riconosce alla frase musicale, alla sintesi melodica dell'espres-

sione musicale quella libertà di ondeggiamenti che in poesia s'è raggiunta col verso libero: un'assoluta libertà di ritmo, e non solo quella particolare a ciascuna misura, ma concependo le misure disuguali fra loro nel numero dei movimenti o nel ritmo di questi (successione binaria e ternaria di misure di tempo binario ternario e misto); e ancora concependo le frasi uguali e disuguali tra loro per il numero e la differenza di specie ritmica delle misure che le compongono e alternandole binariamente e ternariamente: e così via per i periodi, composti di frasi, nell'economia del complesso creato. Così si perviene ad un massimo di libertà e di ampiezza, non caotica ma solo sottomessa a relazioni istintive e simpatiche: le simmetrie e le cadenze cedono il posto a necessità d'ordine più essenziale, e la quadratura ch'era il cardine della composizione non ha più che valore transitorio, cioè di caso particolare.

L'applicazione di questa teoria — graficamente assai semplice e che Pratella ha più volte trattato e chiarito nei suoi scritti — contribuisce a dare sempre più alla musica del nostro quel carattere di freschezza e di spontaneità che abbiamo gia notato: da un punto di vista melodico e da un punto di vista ritmico — l'uno legato indissolubilmente all'altro — le composizioni pratelliane ci appaiono sotto un aspetto succinto di salute e di piacevolezza. Se non sapessimo il musicista colto e studioso, conoscitore acuto della nostra musica antica, ci figureremmo assai volentieri l'autore delle *Canzoni del niente* come uno di quei popolani pieni di talento scontroso, cui ci voglion gli argani per far discorrere, ma che sanno a un tratto improvvisar cantando stornelli e canzoni, scintillanti di vivacità e profondi di emozione. Quel disdegno per i particolari stilistici e per le sottili elaborazioni e gli effetti strumentali che si fa palese ad ogni pagina dell'opera di Pratella — ed anche in quelle pagini strumentali, come il *Trio*, dove essi hanno pure il loro peso e la loro efficacia — finisce per rappresentare il lato più caratteristico del musicista

romagnolo. Il quale a furia di battersi per l'italianità e la latinità della musica è ossessionato da una *anticolturalitá* non priva di buone conseguenze, se intesa tuttavia con la dovuta moderazione.

Si comprende da ciò come Pratella non ci dia in alcuna delle sue composizioni tutto quanto noi sentiamo ch'egli può darci. Ed anche come senza il sale di un' intellettualilà autocritica — che Pratella chiamerà sdegnosamente cultura, ma che potrebbe essere anche stile o equilibrio di forma o armonia di parti — molte sue pagine finiscono per presentarci una uniformità di linguaggio, dal cui velo la varietà e perspicuità delle idee resta annebbiata. Sta bene quest' opera come reazione contro l'intossicante cerebralità di molte musiche moderne: ma poichè queste musiche nacquero e vissero ed ebbero consensi — sia pure limitati e riservati — non si può fingere di sconoscerle e astrarne sul cammino dell' evoluzione espressiva. Questa posizione *mascagnana* (ricordare che per Pratella l'autore di *Cavalleria* è « il più grande ed autentico musicista italiano vivente ») è destinata ad essere sommersa dai flutti in continuo rapidissimo moto della vita moderna: e però pur di quella artistica. Un temperamento esuberante non esime dalla ricerca: chè tutta l'arte è fatica diuturna e non improvvisazione, anche se abbia in sè alcuni atteggiamenti geniali. (Ma prima Pratella ci ha affermato Modesto Moussorgski «rinnovato attraverso l'anima di Nicola Rimsky-Korsakow» cioè il genio da ammirarsi in quanto filtrato attraverso il cervello e l'abililà tecnica di un professore!).

Tutte queste son cose che vanno dette a Pratella, perchè si ha molta stima in lui. In tutta la sua opera che noi abbiamo esaminato — ad eccezione del teatro — c'è tanta fresca musicalità ed abbrivo per così alti voli, da farci attendere con molta fede i lavori di domani. Tanto più quando le ultime *Canzoni del niente* rappresentano già per noi un esempio di quello che deve concretare la coesistenza di forti impulsi di larga e aperta vena e del successivo travaglio dell' artefice non mai soddisfatto.

EMMANUEL CHABRIER

Per uno di quegli errori di valutazione che sono abbastanza frequenti negli artisti, Emmanuel Chabrier morì credendo d'essersi assicurato la fama con l'opera lirica *Gwendoline*. Le sue lettere sono lì a dirci le ansie dell'attesa, i dolori sofferti per le lunghe peripezie di quel lavoro; in esse, dimentico delle opere precedenti confuse quasi che si trattasse di un aggruppamento di preistoria, egli ci parla della sua *Gwendoline* con gli accenti della più illimitata fiducia e del più alto orgoglio.

Eppure Chabrier non aveva mai avuto innanzi a sè un'opera letteraria che racchiudesse meno *spunti*, meno *stimoli* alla sua musicalità.

Catulle Mendès ed Emmanuel Chabrier uniti per la legge dei contrari; il poeta impeccabile, preoccupato della forma, stilista freddo, costruttore di armonie verbali; il musicista irruente, incurante dell'eleganza, incapace di autocritica e, principalmente, sincero. I due si unirono con amicizia d'arte e di umanità che soltanto la morte doveva troncare: nè soltanto col Mendès ebbe lo Chabrier dimestichezza tra i parnassiani; ma col Leconte de Lisle, col Banville, col France, col Merat e con altri molti. Ed invero egli parve ricercare ed ammirare in questi cesellatori squisiti di sonetti e di strofe quello che mancava in lui: la sapienza tecnica fine a sè stesso e la continua padronanza sulle emozioni.

Chabrier non sapeva accingersi ad un tale lavoro di cesello. Glie lo vietavano la sua natura *primesautière* ed il

temperamento impulsivo; ed inoltre la mancanza di una solida e profonda coltura musicale. Egli era quasi un primitivo in ciò: a lui sarebbe stato necessario il genio per creare un capolavoro.

Emmanuel Chabrier creava di getto: la composizione usciva dal pianoforte come una canzone dalla gola di un pescatore: senza interruzione e senza preparazione. Ma spesso, come nei canti del popolo, il volgare veniva ad offuscare la vivacità della melodia, a intorbidare la limpidezza delle armonie. E Chabrier — che se ne rendeva conto, almeno fino ad un certo punto — iniziava allora quel lavoro di seconda redazione che si risolveva quasi sempre in un peggioramento della composizione. Per mascherare la volgarità onde il pensiero musicale era intorbidato nel primo impeto dell'espressione, egli si gettava perduto nella complicazione armonica e ritmica, praticando quello che un critico disse « la contorsione melodica ». Annegava la prima idea sotto un fitto intrico di dissonanze, di alterazioni, di appoggiature, di complicazioni ritmiche: di tutta una vegetazione parassitaria che non poteva dar luce, ma ombra fredda. Ed a chi gli chiedeva perchè scrivesse la partitura d'orchestra a matita rispondeva: *Per poter cancellare e aggiungere più facilmente;* e forse ciò non era che una operazione sola, cancellando egli una nota per metterne due al posto.

Di questa sovrafioritura si hanno mille esempi nelle sue composizioni, specialmente in quelle per pianoforte. Si leggano le parecchio schumanniane *pièces pittoresques* o quelle postume: e si proverà quasi un sentimento di ira verso il musicista che ci nascose l'animo suo, ansioso di donarsi completamente ed apertamente. Viene da esclamare con Fontenelle: « *Voilà bien du bruit pour une omelette au lard* ». La incrostazione di insincerità è ancor più evidente in quelle composizioni in cui lo Chabrier volle essere ad ogni costo *moderno.* (E occorrerà intenderci sul valore di precursore che il musicista francese ebbe, in riguardo ai moderni. Ravel, Albeniz,

Charpentier, Debussy debbono tutti qualche cosa all'arte di Chabrier: la *Rapsodie espagnole*, *Catalona*, *Iberia*, *Napoli*, hanno ciascuna nei ritmi nell'armonia nello strumentale più di un ricordo di quella mirabile *Espana*, da cui tutti potrebbero apprendere qualche cosa nell'arte d'orchestrare. Ma quei musicisti derivano da Chabrier come il nostro secolo è figlio del secolo scorso: ognuno ha una sua personale ben distinta e lontana da quella dell'autore di *Gwendoline*. Onde non bisogna prendere alla lettera tali ravvicinamenti; ma piuttosto badare a certi precedenti di carattere musicale, che si rivelano in un particolare senso di stile comico, per cui non vanno scevre d'infiltrazioni chabrieriane l'*Apprenti sorcier* ed il *Till Eulenspiegel)*.

Così nelle melodie, che ci rivelano uno Chabrier quanto mai povero di ispirazione e di una piattezza esasperante. Di forma a *couplet*, esse non hanno nè gli accenti commossi di uno Chausson, nè la linea regolare e gradevole di un Gounod, nè la fine eleganza leziosa di un Fauré. Sono melodie tra di operetta e di *salon:* banalità rivestita di cenci da corista e di orpelli. Sola eccezione: la serie delle liriche che diremo *zoologiche*. La *Villanelle des petits canards* è delle più riuscite. Il musicista vi effonde tutta la sua arguzia: noi ce lo immaginiamo che rattiene a stento le risa, creando la musica incerta e barcollante, piena di atteggiamenti comici, con alla fine di ciascun periodo una caduta improvvisa, come un tuffo nello stagno. In fondo siamo dinanzi a pagine d'operetta, ma beninteso di quello che vorremmo fosse l'operetta, dove il buon gusto ed il senso della misura sa rattenere l'artista sul cammino sdrucciolevole del grottesco. Così è delle *Cigales*, in cui la sonorità tenue dell'arpeggio crea l'atmosfera vibrante dell'estate; così è della *Pastorale des chochons roses*, in cui il versi si appoggiano ad una linea di melodia affettuosa accurata, a volte preziosamente contornata, ma contraddetta perennemente dall'accompagnamento che sbuffa e fa delle piroette, per concludere — come al solito per amore del contrasto, fonte di umorismo — in una nobile e pretensiosa ca-

denza; così nella *Ballade des gros dindons*, dove per colmo di derisione, si dà per ritornello alla stupidità dei tacchini l'agile elegante classica serenata del *Don Giovanni:* dove ritrovare una più schietta nota di buon umore?

È inutile: quest'uomo, per quanto lo nascondiate sotto paludamenti solenni, per quanto egli stesso si sforzi di essere corretto, freddo, *stylé*, allorchè si ritrova fra gente di tal fatta — e ci si dovette ritrovare, suo malgrado, più volte, — resta il buontempone del villaggio nativo: cuore aperto, lingua sciolta, amante del buon vino e delle cose sane, del riso rumoroso e della campagna soleggiata. Non è fatto per comprendere le brume del nord e peggio che mai le ancor più brumose filosofie: è uno di quelli che la filosofia la intendono come scienza pratica di vivere onestamente, sempre in pace con la propria coscienza; e di godere per quanto è possibile, cercando di sopportare con rassegnazione gli inevitabili dolori onde la gioia si amareggia.

Anche il suo viso è campagnolo e *bonhomme*. I ritratti ce lo raffigurano piccolo, goffo, largo e rotondo: sul collo corto si levava una testa fortemente segnata, una vasta fronte, capelli radi, occhi grandi, naso carnoso, bocca infantile che si apriva volentieri su di una doppia fila di denti abbaglianti: le mani corte e grasse facevan meravigliare coloro che conoscevano la sua straordinaria virtuosità pianistica. Se a ciò aggiungi il vestire, di certo non raffinato nè *fantaisiste* alla maniera degli artisti dei circoli d'allora, non si comprende davvero come in questi circoli egli fosse ammesso e amato: come Verlaine avesse per lui addirittura un affetto fraterno oltre ad una grandissima ammirazione (Chabrier: « gai comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols: »): come Mendès accettasse di collaborare con lui. Forse anche in essi era quell'istintiva attrazione che ci porta verso coloro che sentiamo emergere per le doti che mancano in noi... E questo Rabelais della musica era così lontano dalle loro preziosità, sapeva così buon odore di terra...

S'è visto che lo spirito della gaiezza era proprio innato nell'anima del musicista: diremo ora che esso ci sembra ancor più meraviglioso se pensiamo alla sua esistenza che non fu tutta fiorita di rose.

Innanzi tutto dovè trangugiare un boccone amaro prima di poter darsi completamente alla musica: Emmanuel fu costretto a studiar leggi, con quanto piacere è facile immaginare. Poi s'impiegò al Ministero degli Interni. La crisi spirituale non tardò a manifestarsi con i segni della più sconsolata tristezza: valse a temperarne gli effetti soltanto la consuetudine con colleghi, essi pure *impiegati* contro natura, tra i quali v'era l'Huysmans. Ma le ore d'ufficio trascorrono pesanti e dolorose per chi è così pieno di vita e d'ardore. Come se ciò non bastasse, giungono i giorni neri della *debâcle:* la Francia sembra un cimitero di morti senza riposo che vaghino in un deserto. I due vecchi Chabrier muoiono a otto giorni di distanza l'uno dall'altra: è la solitudine che s'appesa sul giovane artista.

Ma ecco finalmente un raggio di sole: Chabrier ha una famiglia *sua:* è padre. Riappare un lembo di cielo e con esso la serenità, la forza, il desiderio di creare. E la prima tentazione è quella del teatro: ha già scritto una *Marche des Cipayes* e un *improm̃pta* per il pianoforte; ma la folla, con la sua terribile psicologia enigmatica, lo attira. La via è angusta e spinosa: i grandi teatri sono chiusi a due porte ai giovani ed agli ignoti: ma Chabrier non si scoraggia e il 28 dicembre 1877 il teatro dei *Bouffes-Parisiens* rappresenta la sua *Etoile*: due anni dopo l'*Education manquée*. Questi lavori sono, nel complesso, ben poco interessanti e si scostano raramente dall'operetta offenbachiana: il musicista è assai maldestro, pure non tanto che non appaiano — nell'*Etoile* specialmente — i segni della sua natura arguta, ricca di certa grazia barocca e insieme delicata.

Per l'amicizia di Charles Lamoureux, il fondatore della *Societé des Nouveaux Concerts,* ottiene la carica di direttore

dei cori di quei concerti: ed ha così occasione di conoscere e studiare il *Lohengrin* e il *Tristano*. Si manifestano in questi tempi i primi sintomi di quella malattia wagneriana che doveva risolversi così dannosamente in tutte le opere successive — tranne alcune come *Espana, Bourrée fantasque* ecc. — inceppando la sua ispirazione con le catene di una dottrina ch'egli non poteva sentire: e forse neppur pienamente comprendere. L'opera di Wagner infatti attingeva i suoi elementi da ogni campo; dalla letteratura, dalla filosofia, dalla mitologia, dalle arti plastiche: e Chabrier era soltanto un musicista e nulla di più. E ciò che salvò il musicista alvergnate fu per l'appunto l'abbondanza, l'esuberanza della musica che egli aveva in sè: era pieno di musica, di buona e cattiva, di volgare e d'aristocratica. L'opera di Chabrier trabocca di musica, ricchezze raggruppate o disseminate senza ordine e senza scelta, e di valore ineguale; chincaglieria da fiera insieme con diamanti e con perle. Riccardo Wagner nutriva idee metafisiche e tendeva con ogni forza a scoprire in ogni fatto ed in ogni carattere un simbolo e un concetto: Chabrier non amava che i suoi fratelli buoni e terrestri, e gli animali tutti con quella cordialità ch'è propria delle anime fondamentalmente buone e tenere, e pronte alla simpatia.

Per queste ragioni *Gwendoline* e *Briseïs* non recano i segni della sua vera personalità, ma quelli di uno sforzo continuo, non sempre coronato dal successo. *Gwendoline* è stata pensata proprio sotto l'influenza di Wagner: il libretto — che Catulle Mendès ricavò dalla *Histoire de la conquête d'Angleterre* di Augustin Thierry — appartiene a quel genere di imitazioni nibelungiche cui si aggiunsero più tardi *Sigurd* e *Fervaal*. Ma in queste due opere si sente perenne la presenza vigile del musicista che vuole, bene agguerrito, battere la via segnata dal tedesco al dramma musicale: e per fare tali lavori occorrono una ingegnosità ed una coltura che Chabrier non aveva. Egli amò Wagner perchè sentiva nel *Lohengrin* l'anelito verso un cielo più spazioso, sentiva sfal-

darsi in esso quell'armatura rigida onde era incatenata l'opera italiana e la grande opera francese di Meyerbeer e di Halévy.

Ebbe simpatia per Wagner, come n'ebbe per tutti coloro che sentiva protesi verso un puro ideale d'arte, anche se lontani da sè: e tanto più caldamente li amava quanto più la folla li disprezzava e li copriva di scherno. Ma in fondo non fu mai un wagneriano convinto: non portò con sè da Bayreuth alcun principio generale, alcuna teoria sistematica. Il *leitmotiv* stesso non fu mai nota caratteristica delle sue opere: i suoi temi, di carattere melodico e non sinfonico, non sono sviluppati nè trasformati, ma semplicemente ripetuti e variati strumentalmente.

La dottrina del wagnerismo non ha agito direttamente sulla sua coscienza: l'amore per la musica l'ha difeso da ogni assalto. Ha amato, dell'opera wagneriana, il brillante ed il raffinato anzi che l'essenza e l'anima. I pericoli del wagnerismo non gli sfuggirono: « *sotto pretesto di unità, direi quasi di uniformità,* - scriveva - *vi sono in Wagner dei quarti d'ora di musica, di cui ogni persona sincera, senza prevenzione e non resa cieca dal feticismo, dève trovare i minuti lunghi come secoli* »; e altrove: « *Una conversazione musicale durante quattro atti come la si richiede oggi, deve condurre ad una monotonia esasperante. Voi avete tre personaggi: ciascuno di essi ha il* suo *motivo: e avanti! Con tre motivi sinfonicamente sviluppati dovete far l'opera. Va bene: si può fare. Ma quale danno per la varietà, per il ritmo, per le mille forme che vuol rivestire questa arte sublime..* » Giudizi tuttavia un po' semplicisti, gettati giù con quella particolare tendenza al grottesco ed al paradosso, che dona indimenticabile sapore alla copiosa corrispondenza di questo musicista.

Wagneriana o no, *Gwendoline* rimane un'opera vecchia: la sua concezione non si allontana di molto da quella degli operisti che l'anno preceduta, se non per qualche episodio, quale l'*ouverture* di stampo weberiano. Ma ha pure pagine

di delicato sentimento e di nobilissima fattura: la declamazione va esente da quegli errori di prosodia e di accento in cui Chabrier era caduto in opere precedenti, e tutto l'insieme è costruito con felice equilibrio e con salda organicità.

Gwendoline rappresentata al Theâtre de la Monnaie di Bruxelles nel 1886, non ebbe vita fortunata: dopo una settimana — allorquando avrebbe dovuto aver luogo la seconda rappresentazione — il bilancio di quel teatro si chiude con una forte passività e l'opera è nuovamente condannata a peregrinare ed a battere a tutte le porte. Prima di ritornare in Francia è accolta dalle scene di Karlsruhe, Lipsia, Dresda, Monaco, e Düsseldorf. L'Opéra si decise a riceverla sette anni dopo, allorquando una terribile malattia nervósa aveva distrutto il povero Chabrier. Pur tuttavia lo condussero alla prova generale: un'ombra, sembrava; quel suo viso, ch'era stato innanzi il ritratto della salute e del buon umore, era devastato dal morbo: la sua voce rauca, quasi inintelligibile: una pena. Poi che il velario si fu chiuso dopo l'ultimo atto, scoppiarono le acclamazioni: ma Chabrier non si muoveva: accasciato su di una poltrona, sembrava che i suoi occhi non vedessero. Catulle Mendès lo sorresse: ed egli allora si pose una mano sul cuore per ringraziare e pianse. Morì poco tempo dopo, il 13 settembre 1894: aveva cinquantatre anni.

Il suo più forte dolore fu negli ultimi mesi di sua vita quello di non poter condurre a termine il lavoro incominciato su libretto dello stesso Mendès e di Ephraïm Mickhaël. E infatti la morte lo troncò al primo atto: rappresentato cinque anni dopo, questo saggio di *Briseïs* confermò il pessimo servigio che Catulle Mendès aveva reso all'amico. Come *Gwendoline*, più ancora di *Gwendoline*, questo ultimo libretto è superlativamente letterario. Ora, la letteratura nel dramma musicale è sopportabile soltanto come concezione dramatica e come espressione di sentimenti: non come artificio di frasi e di parole.

Ma il lirismo dei poeti di *Briseïs* è lirismo di letterati,

fatto di similitudini ingegnose e di metafore preziose: insomma di parole, parole, parole.... Inoltre il poema pagano-cristiano — il notissimo soggetto della *Fidanzata di Corinto* goëthiana — non era sicuramente il più atto ad esser compreso e ricreato da Chabrier, e tutta la musica di quel primo atto, specialmente allorchè si addentra nel dramma delle coscienze, è palesemente falsa e brutta: si sente che tutto veniva a furia di volontà, non per simpatia e consonanza.

Così più volte — e sempre per errato suggerimento dei suoi amici — il nostro musicista fu traviato e condotto ad appressarsi ad avventure patetiche eroiche o religiose ch'egli non sentiva affatto. Così musicò il pasticcio sciocco e pseudo-storico del *Roi malgrè lui*, l'epopea scandinava e brumosa di *Gwendoline*, il dramma mistico e filosofeggiante di *Briseis* mentre avrebbe dovuto dar vita musicale al romanzo rabelaisiano di Gargantua e Pantagruel.

Per un momento parve si accingesse ad un *Panurge* di Ponchon: e c'è davvero da rammaricarci che tale impresa non abbia condotto a termine, chè ci avrebbe forse dato la misura completa del suo ingegno, esprimendosi senza reticenze con tutta la sua sincerità. Non fu così, per colpa dei suoi amici orientati verso altri poli: la biografia di Chabrier potrebbe davvero intitolarsi — come suggerisce argutamente un critico francese — « Istoria di un buon musicista traviato dai suoi librettisti ». Avrebbe potuto darci la *sinfonia burlesca*; organizzare in un'opera di un sol blocco tutta la inesauribile gioia sonora del suo spirito. Invece, attratto dai fallaci miraggi di un arte lontana da lui, non ci dette che pagine staccate di questa saporosa epopea comica: pagine del *Roi malgré lui* di *Espana*, della *Ioyeuse Marche*.

In quest'ultima Chabrier è assolutamente dinanzi a noi con tutti i suoi difetti e con tutte le virtù. Poema funambolesco, essa è l'evocazione d'una mascherata, d'un grandioso corteggio carnevalesco: Pulcinella, Pierrots e Arlecchini, trasportati da un vento di follia, vi sgambettano, saltano, fanno

mille scherzi, al suono gaio dei tamburelli e dei campanelli... Si può facilmente imaginare quali risate vi echeggino e che partito abbia saputo trarre Chabrier dalla strumentazione, che in alcuni passaggi è ancor più originale di quella di *Espana*. Ma questa ha il pregio di una maggior unità: *rapsodia* la dice il suo autore; ma non mosaico di temi popolari, bensì creazione solidamente basata sui motivi spagnoli, accuratamente scelti e legati fra loro secondo affinità.

Il successo di *Espana* (6 novembre 1883) fu indescrivibile: essa rimane ancor oggi la più popolare fra le opere del maestro francese, sebbene la maggior parte creda che tutto si riduca alla *suite* di valzer di Waldeteufel, sciocca profanazione e snaturazione dei magnifici temi iberici. I quali si possono raccogliere in due gruppi, che costituiscono quasi le due essenze della musica spagnola: una, vigorosa e ardente, la *jota*; l'altra, tenera languida e sensuale, la *malaguena*. Tutta la sostanza melodica è formata di queste due esseuze: ma i temi — tutti autenticamente trascritti dalla viva voce del popolo spagnolo, tranne quello dei tromboni — sono sette nelle loro varie apparenze e si rispondono, si incrociano, si penetrano in una serie di trasformazioni piene di fantasia. Una analisi della orchestrazione non riuscirebbe a spiegarci l'origine dell'intensità di colore, la frenesia del ritmo e le antitesi stridenti fra la brutale vivacità di certe pagine e laaccorata languida quasi caricaturale dolcezza di altre. Si è che Chabrier, ancor tutto vibrante del sole spagnolo e delle scene di danza cui aveva assistito in Andalusia, liberò pienamente l'animo nella creazione sinfonica e non imbrigliò l'ispirazione e il senso del colore istrumentale nelle ritorte di canoni e di preconcetti.

Quando volle dimenticarsi, uscì fuori in opere smunte e di cui nessuna oggi potrebbe ricordare degnamente il nome del suo autore: il tempo, buon giudice, ha condannato irreparabilmente tutto il lavoro cerebrale del musicista, ed ha lasciato sopravvivere solo la sostanza vera della musicalità di Emmanuel Chabrier.

CLAUDE DEBUSSY

L'epoca in cui Debussy volse i suoi primi passi fu epoca di crisi dell'arte in tutta Europa: conchiuso il ciclo storico del risorgimento in Italia, abbattutasi la sciagura sulla Francia con la *debâcle*, ha termine il periodo delle grandi idealità, degli eroici ardori e dei magnanimi sdegni. S'inizia quello della ricostruzione borghese, necessario ma eticamente meschino, quello della politica realistica, materialistica, alimentare. Sono gli anni di maturità avanzata, in cui gli animi anzichè volgersi verso il difuori nell'esaltazione della fede nella vita umana e di un panteismo stimolante all'azione pronta, (fede nella patria, nell'onore, nell'eroismo, nel sacrificio) si ripiegano su sè stessi nell'adorazione curiosa del proprio interno e ne analizzano, quasi con morbosa voluttà, le ombre e i guizzi più fuggevoli. L'arte rivela in ogni sua manifestazione questi caratteri di *decadentismo*. (S'intende non annettere a questa parola alcun senso di spregio o di svalutazione: ma soltanto significare un fenomeno di *apparente* arricchimento di umanità, che s'è prodotto più volte nel corso dei secoli, ed ha assunto i più diversi nomi). Essa rinnega le pose enfatiche, gli immensi dolori, i byroniani furori di una discutibile sublimità, onde s'era materiata l'arte dei romantici: al grande affresco storico preferisce il quadretto « stato d'anima » e il paesaggio « qui fait rêver » ; al poema epico il sonetto, alla sinfonia ed al poema sinfonico il « momento musicale » (cioè, più tardi, l'*impressione*). Dopo quasi un secolo di esasperazione dell'espressione si sono raggiunte le insorpassabili barriere che

segnano i limiti concessi al suono-psicologia. Da un lato c'è inizio di rivolgimento di sostanza, dall'altro di forma; per separare nettamente quei due inseparabili termini estetici, dirò meglio: tutta la sensibilità degli artisti si rivolge all'analisi della commozione estetica; ci allontaniamo sempre più dallo spirito di immaginazione, dalla volontà di sintesi e dalle altre facoltà che nel passato erano ritenute concorrere alla grandezza ed allo stile.

Claude Debussy, come s'è detto, trascorre la sua adolescenza negli anni più penosi della sua terra: in quel decennio 1870-80 in cui la Francia giace prostrata dal colpo terribile, senza ancor pensare a rifarsi le forze per la rivincita: ma ora tutta pervasa dal desiderio di stordirsi, dalla febbre di raffinamento, da quel sensualismo di « snob » che vuol in ogni modo rifuggire dalla vita e dall'azione perchè da esse non ha potuto — o saputo — trarre che amarezze e delusioni. Attorno al giovane fioriscono le scuole e i cenacoli: di pittori di poeti di esteti; diversi di fortuna e di valore, ma tutti tendenti verso l'idealismo più nebuloso verso il mistero, verso l'al di là: asceti, teosofi, demoniaci, spiritisti: tutte le aberrazioni, e le « fumisteries ». Due scuole si affermano sovra tutte: il *simbolismo* in poesia e l'*impressionismo* in pittura. Di contro al *sensismo* razionalistico, il simbolismo bandisce l'unione del senso con lo spirito: non v'è pensiero senza materia nè materia senza pensiero; e sotto ogni forma traspare un'idea. La parola diviene così suscettibile di due accezioni: può avere un senso proprio risvegliando nello stesso tempo una sensazione; ed essere il punto di fusione di una idea con un suono. La poesia, fuggendo la ragione, tende le mani alla musica. Verlaine chiede « de la musique avant toute chose »: e secondo Mallarmé: « la musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillant là avec certitude, du phenomène qui s'appelle l'idée ».

Per gli impressionisti l'oggetto non si deve ritrarre isolato e definito in sè, ma con la complessità delle sensazioni quali

esse giungono ai nostri occhi. Un quadro non sarà dunque un paesaggio, o una natura morta, o una composizione storica: ma un' impressione visiva fissata sulla tela senza deformazione o pregiudizio. In fondo, anche per essi come per i poeti del simbolismo, non esisterà una realtà esterna e superiore allo spirito umano, ma ogni cosa sarà creazione dello spirito stesso e pertanto con le sole caratteristiche intuitive dell'artista.

La musica sente lo spirare di queste nuove tendenze con più vasta ricettività, essa ch'è per eccellenza l'arte delle sensazioni. E tanto maggiormente in quanto che si dibatte in un cerchio angusto e senza via d'uscita. La Francia musicale ottocentesca vive nei suoi postumi epigoni. César Franck, genio medioevale, architetta le sue cattedrali sonore con spirito di asceta; Gounod sfiorisce in un fioco balbettìo le pure voci del lirismo italiano, Bizet passa come una meteora allacciando due età, il dramma musicale moderno al melodramma vocale. La *rinnovazione* operata da Franck e dalla sua scuola per quanto elevatrice e suscitatrice di un'arte più pura, non ci offre i caratteri di un ritrovamento di vena francese. Il suo misticismo metafisico, l'assenza di ironia, la insensibilità alla sensualità latina, il gusto dello sviluppo non sono caratteri dell'anima francese, insieme ironica e sensibile, religiosa e scettica. Ciò hanno compreso alcuni fra i migliori allievi del musicista belga, quegli rintracciando nel passato le pagine veramente francesi dei clavicembalisti (come il Bordes), questi avvicinandosi a quella letteratura che prima parve rinnegare tutta la retorica romantico-germanica per una più stretta consuetudine con le forme e gli spiriti dell'arte francese del medioevo e del rinascimento (come lo Chausson). Così possiamo parlare di un Debussy tradizionalista, senza incorrere in un elegante paradosso. La tradizione è come quei fiumi, di cui a volte vediamo un ramo riapparire dopo molti chilometri di cammino tortuoso e nascosto: e a prima vista siamo ancora in dubbio se si tratti ancora e sempre della stessa acqua....

Qualcosa di simile è avvenuto della musica francese: anch'essa è stata deviata dalle successive influenze e predominanze del dramma letterario di Gluck, dell'opera italiana di Rossini, del *grand-opéra* meyerbeeriano, della concezione poetico-musicale-filosofica di Riccardo Wagner. Dall'epoca di Couperin, di Dandrieu, di Rameau sino alla rivelazione debussyana non appare un musicista veramente francese. Chè tali non furono nè il Berlioz per troppi rispetti ancora avvinto alla personalità di Bach e di Beethoven, se pure notevolmente nazionale per la bellezza dolce e timida di qualche pagina dei *Troyens* e di *Roméo et Juliette*; nè il Saint-Saëns, spirito eternamente reazionario e senza una salda coscienza estetica. (Forse più s'avvicinarono alla tradizione i dimenticati Lalo e Chabrier, ma né l'uno nè l'altro artista da esercitare una influenza durevole sul pubblico e sui fratelli d'arte contemporanei).

A questo legame più intuito che cosciente con la ancestrale spiritualità della razza, è dovuto in gran parte il trionfo di alcune opere di Debussy. Del *Pelléas*, per esempio, che accolto ostilmente dagli intellettuali della prova generale fu subito dopo *compreso* dal pubblico: il quale certamente non ne intravvide a tutta prima che gli elementi diciamo fecondati, latenti ma vivaci in fondo alla sostanza della nuova musica, e giunse più tardi e più lentamente all'esatta valutazione di quelli fecondatori.

Claude Achille Debussy non conta musicisti fra gli antenati; un'assoluta indipendenza di inclinazione lo prepara sin dai suoi primi anni ad accogliere virgineamente tutte le voci della natura e dell'arte. Sino a nove anni non è che un bimbo come tutti gli altri, senza prodigi nè di virtuoso nè di compositore. Anzi non è che a quell'età che un vecchio maestro italiano, Cerruti, incontrato a Cannes, gli apprende le prime nozioni della musica: e le prime impressioni musicali si confondono con quelle profonde che il mare esercita nelle sue mutevoli parvenze sull'anima del fanciullo. Più tardi queste

fresche sensazioni indimenticabili di infinite distese d'oceani, di vento salso, di voli d'uccelli marini egli rievocherà in quasi tutte le sue opere migliori e ne trarrà le pitture più suggestive e più delicate.

La signora Mautet-de Sivry, una distinta allieva di Chopin, preparò il piccolo Claudio ad intraprendere i corsi ufficiali di musica al Conservatorio: fu per l'appunto nel 1873 che egli s'inscrisse, undicenne, alla classe di Lavignac. Gli anni di conservatorio passarono senza particolare importanza: tutti sanno che Debussy ebbe medaglie in solfeggio ed in pianoforte (Marmontel), ma fu in compenso un mediocre armonizzatore scolastico. Tutti conoscono le vicende di Debussy « Premio di Roma »: allievo di Guiraud (maestro coscienzioso e con insolite vedute moderne, che l'allievo, divenuto celebre, non trascurò di ricordare affettuosamente) vince nel 1884 questa tradizionale *borsa di studio* con la cantata *L'enfant prodigue*. Da Roma invia, nei tre anni di soggiorno regolamentare, un frammento di dramma lirico dall'heiniano *Almanzor*, la suite *Printemps*, la *Damoiselle élue*, una *Fantasie* per pianoforte e orchestra. *Printemps* si vede rifiutare l'esecuzione dalla commissione dell'*Institut* (« M. Debussy — disse quella ben pensante congrega — ne pêche assurement pas par la platitude ni par la banalité ». Era già una buona ragione per ritenerlo immeritevole dei suffragi accademici!); la *Damoiselle* è degnata di una considerazione amara ed ipocrita, ma l'autore ne impedisce l'esecuzione.

Ormai egli è fuori dei ranghi: decisamente s'è messo contro tutti i conservatori, che si apprestano da quel giorno alla loro silenziosa ostinata battaglia. Ma Debussy prosegue diritto nella sua via. Le sue prime opere ci rivelano ancora informe quel suo particolare stile, frutto di maturità e di rivelazione geniale, che vedremo saldamente costituito non prima del *Prélude* mallarméano. Anzi le primissime pagine mostrano non solo incapacità di fermare con compiutezza e chiarezza ciò che la sensibilità del musicista percepisce, ma pure inde-

cisione ed eterogeneità. Nell'*Enfant prodigue*, per esempio, dove accanto alla freschezza dell'*aria* di Lia c'è l'antipatica *maniera* esotica del preludio, conseguenza non matura di un recente viaggio in Russia; nella *Damoiselle*, dove il *tristaneggiare* della recitante è così discorde in tutta la diafana leggerezza del tessuto sinfonico, nel *Paysage sentimental* ed in una delle pagine pianistiche del 1890 dove ci sono reminiscenze troppo palesi di Borodine e di Rimsky Korsakow. Ma già in potenza vi si discopre tutta l'*aisthesis* debussyana: quella « tendenza sistematica al vago » che gli esaminatori rimproveravano all'allievo Debussy, è null'altro che il balbettare dell'anima squisita del musicista, innamorato di mezzeluci, di sogni, di atteggiamenti umani e naturali incompresi, se non ignoti, dalla maggior parte dei suoi predecessori. Sotto questo punto di vista tutta l'opera di Debussy è straordinariamente unita, diritta, omogenea: parlare di *periodi* nella creazione del musicista è ricorrere ad una suddivisione giustificabile soltanto in quanto atta a fissare alcuni capisaldi di evoluzione tecnica, e non ad indicare le svolte di una coscienza in divenire. I limiti dell'espressività di Debussy vengono allargandosi a poco a poco, per cerchi concentrici, sì che si può dire che nessuna viva sostanza verrà dimenticata per via, ed insieme nessuna conquista sarà fatta che non fosse « qualitativamente » possibile sin dall'inizio. (Queste affinità di ordine generale si paleseranno talora anche in ripetizioni ed in ricordi: sì che alcuno troverà il tema di Melisande nelle prime misure della lirica *Nuit d'étoiles* (1876) e altri quello stesso tema e traccie del linguaggio di *Pelléas* nella lirica *La mer est plus belle* ch'è posteriore alla prima). Le due *Arabesques* e le *Ariettes oubliées* segnano per l'appunto — secondo noi — la prima elaborazione di quello stile che potrà in seguito quasi immaterializzarsi nello spasimo di aderire ad una sensibilità sempre più raffinata; ma che, per essere più corposo, mostra con più forte rilievo i suoi caratteri immanenti. Questo stile si potrebbe dire con una sola parola *settecentesco*; esso ha infatti

tutti gli atteggiamenti di quell'arte sottile e spregiudicata, terribilmente amorale e scettica, che produsse il settecento. Non leziosa o retorica: ma ricercatrice di sensazioni puramente edonistiche e voluttuose: e non meno solidamente costruita dall'enfatica e barocca pagina secentesca o della tumultuosa romantica ottocentesca. Quest'arte fu caratteristicamente *francese*. Tutto quanto gli artisti francesi produssero prima e dopo in ogni campo, trovò sincera accoglienza nel popolo e rimase nell'ammirazione dei sopravvenienti in ragione di questa sua essenza estetica. La Francia cercò sovra tutto nelle opere dei suoi figli quello che si dice, con parola intraducibile, *esprit*. Questo carattere esclude *a priori* le forme mastodontiche e le elaborazioni macchinose e con esse ripudia ogni metafisica dell'arte, ogni finalità extraestetica, ogni sistema ed ogni convenzione. Si rivela nella chiarezza e nella semplicità dell'elocuzione, non conseguenza di povertà di pensiero ma frutto di una diuturna riflessione, e di un travaglio interiore non contemporaneo all'atto dell'espressione — ossia al fenomeno estetico — ma precedente: e però tanto meglio espresso quanto più compiutamente superato. Si rivela nell'ordine; nell'ironia che è sempre sveglia e pronta di continuo a ricondurre l'artista alla quasi impassibile contemplazione del proprio dramma tutte le volte che tenti di discostarsene.

L'opera — specialmente pianistica — dei musicisti francesi del sei-settecento assomma in sè irrefutabilmente questa pluralità di caratteri peculiari del popolo francese: le pagine dei primi *clavecinistes:* di Costeley, di Daquin, di Couperin « le Grand » (p. es. i deliziosi *Dominos* o le *Bergeries*) sono a questo proposito assai significative. La loro fisonomia così nazionale e moderna acquisterà una nuova *nuance* con l'opera di Rameau. Se Couperin ci dá la grazia, il pittoresco, il galante, Rameau ci presenta lo spirito dell'*Enciclopedia,* l'intelligenza acuta ed insonne che vuol penetrare più a fondo, la solitudine silenziosa e pensosa. La tradizione musicale francese brilla per queste due luci di cui l'ottocento ostentò l'o-

blio e il disdegno, e che i moderni artisti ricondussero all'ammirazione del pubblico. Tra questi artisti — e non tra i meno convinti — fu Debussy; il quale a proposito di *Hippolyte et Aricie* scriveva: « Pourquoi ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique que nous avons perdue, aussi bien qu'il est impossible de retrouver la trace de Couperin? Elle évitait toute redondance et avait de l'esprit: nous n'osons presque plus avoir de l'esprit craignant de manquer de grandeur, ce à quoi nous nous essoufflons sans y reussir bien souvent ». Egli, giunto all'arte tra l'echeggiare delle tube wagneriane, non seppe dinanzi all'esacerbata elocuzione della *Nona,* alle lutulenti e genialmente estuose concezioni berlioziane, alle mistiche metafisiche complesse elaborazioni franckiane, che rifugiarsi nel passato dell'Ile-de-France: e nella comunione fraterna e quotidiana coi grandi spiriti del *clavecin* ricreare uno stile nettamente francese ed in più decisamente personale e atto a piegarsi con agio a tutti i movimenti dell'anima moderna. La lunga parentesi era necessaria per chiarire le origini dello stile debussiano, che parve al suo apparire il parto di una sensibilità anormale o di una mentalità astrusa. Si ripeterono allora le invettive scagliate un secolo e mezzo innanzi contro Rameau: parve ai postumi romantici che un'arte così sottile e così semplice abbassasse il livello estetico della nazione. I romantici — in estetica hegeliani-contenutisti — si abbrancarono al contenuto psicologico dell'opera musicale, che bollarono di rammollito e di puerile, di morboso e di non-umano. Da parte loro non meno feroci furono i tecnici dell'arte musicale di solito dotati più di intelligenza che di sensibilità, che afferrarono di tutto il complesso rivolgimento soltanto le prese di possesso armoniche e tonali. E gli uni e gli altri si levarono paladini della tradizione: nessuno d'essi pensò — o volle pensare — ad una tradizione largamente concepita che abbracciasse tutti i secoli passati: i novatori si trovarono di contro il blocco ottocentesco, teatrale e magniloquente, duro a rimuoversi perchè radicato sal-

damente nella maggioranza per le sue apparenze di arte popolaresca. (Il fenomeno s'è ripetuto quasi esattamente in Italia: da noi i melodrammisti con Verdi alla testa, giù giù attraverso Ponchielli sino al pietoso verismo di Mascagni e all'ibridismo di Puccini; in Francia i *grand-operisti* con Meyerbeer (tedesco) alla testa e Adam e Halévy, attraverso Gounod e Thomas e Delibes sino a Massenet). Pochi s'avvidero infine che Debussy come tutti i veri novatori aveva il senso della grande tradizione.

C'é un'altro aspetto dell'arte di Claude Debussy ch'è stato sovente posto in risalto come una intrinseca deficienza: cioè l'incremento dato all'elemento armonico, a scapito degli altri elementari della musica: melodia, ritmo, in una parola elaborazione lineare, orizzontale. E questo è vero: vero, però, fino ad un certo punto, cioè non così da costituire decremento delle possibilità espressive. E' innegabile il fatto che il musicista francese concepì quasi sempre *armonicamente,* cioè, in apparenza, senza un legame, un filo d'Arianna materializzato che guidasse l'ascoltatore — ma qui vorrei dire specialmente il lettore — da un capo all'altro della composizione. Sì che questa potrà essere aggrovigliata, confusa e tortuosa — e, perchè no, oscura — sin che si voglia, ma chi legge, seguendo quella traccia, giungerà al fondo senza aver rischiato di perdersi. (Magari la sua anima, la sua sensibilità — se ne ha — si sarà smarrita, sarà rimasta dolorosa per l'oscurità prolungata: ma il suo intelletto fisso e tenace al passamano, non avrà mai dubitato di uscire alla luce). L'assenza di tale guida ha fatto ritenere da molti le pagine di Debussy prive di logica o per lo meno di gracile costruzione, di perigliosa instabilità: e ciò non è.

La musica è passata nei secoli attraverso tre larghe fasi, che si sono ripetute nello stesso ordine con quasi assoluta simmetria. Essa è stata dapprima monodica nell'antichità: canto senza accompagnamento o accompagnato da una nota

sola; indi polifonica (dai fiamminghi a tutto il rinascimento): per ultimo armonica. La polifonia aveva già in se l'armonia, cantando insieme più voci e stabilendo in tal modo dei rapporti armonici ben definiti. Rameau, per riprendere l'esempio già citato, ha rivelato l'importanza dell'armonia, ritenendo che gli altri aspetti dell'invenzione musicale fossero virtualmente contenuti in quella e non servissero che a precisarne a dettagliarne l'espressione latente. Dopo di lui la creazione del dramma fiorentino ha ristaurato — ovviamente con maggior sviluppo di coscienza che non nel medioevo — il predominio della melodia, del recitativo espressivo, del declamato melodico, cioè di tutte forme in certo modo *unilineari*. L'ottocento è ritornato al polifonismo — anche questo s'intende, con carattere di più larga espressività che non fosse nel madrigale cinque — secentesco — con i romantici e neoclassici; e il mondo musicale moderno ha assistito, specialmente per opera dei francesi, alla terza fase, armonica.

Debussy ha trovato una musica che si sviluppava, concepita com'essa era nel tempo (non sembri un paradosso dacchè uso questa parola non nel significato kantiano di *forma della sensibilità*); che era necessario chiedere alle battute seguenti il senso di quelle che si ascoltavano. Ed egli invece ha scritto delle pagine in cui la musica è tutta in ciascun momento; è condensata, se si può dire, in una battuta, le parti essendosi ravvicinate l'una all'altra. E non solo l'accordo ma ciascuna nota sembra che viva d'una vita intensa. E l'unità persiste: ed è unità armonica, oltre che di pensiero; certo essa è più sottile poichè non vi si scorge una direzione esteriore comune a tutti gli accordi, nè un moto che tutti li avvolga e conduca. Essi si toccano delicatamente, nascono come fiori multicolori di un giardino, diversi ma nutriti da un'unica zolla, distruggono le linee che anzichè unirli vieppiù li separerebbero. Le armonie debussyane si concatenano non perchè l'una nasca dall'altra e tutto si riduca ad un procedimento di successive fecondazioni, ma perchè esse si evo-

cano, si suggeriscono a vicenda: non si preparano e non si risolvono, ma quasi si chiamano per nome, con una delicatezza ch'è tremore e pudore di fanciulla. Poi, appena nati, gli smisurati fiori accordali si volatilizzano e di essi non resta che il profumo.

Di certo questa armonia non si analizza: si respira. Voler pesare ogni accordo, scinderlo nei suoi elementi costitutivi, spiegarlo, è distruggere il suo fascino. Sì: c'è, anche sotto il rispetto armonistico, una ragione per ogni combinazione di suoni; ma ciò non rivela nulla alla nostra coscienza estetica e tanto meno l'aiuta a comprendere. Sta bene quanto s'è ripetutamente detto; che l'opera di Debussy non rappresenta un salto nel buio ma giunge esattamente, automaticamente all'ora sua, che l'evoluzione della musica è strettamente legata allo sviluppo delle nostre facoltà, che poco a poco i nostri sensi giungono a percepire rapporti di intervalli sempre più complessi ed ampi. D'accordo: ma e con ciò?

Si chiedono i professori d'armonia: « Debussy è un innovatore? » e si rispondono con verdognola compiacenza che non ha trovato neppure un accordo che prima non esistesse nè adoperato alcun procedimento peregrino. Ma sicuro, sicuro, sicuro, cari signori. Le *quinte consecutive* ci sono niente e poi di meno che nel secondo atto del *Guglielmo Tell* e nell'*Eroica*, per citare due soli esempi: le *settime* senza preparazione le ha usate Beethoven nella *sonata* op. 41 n. 3; le seconde le troviamo nel *Platée* di Rameau, e la scala per toni interi in Wagner come successione di quinte aumentate sia pure per gradi cromatici. E i precursori? Fanelli che nel 1883 si serve della scala esafonica nei suoi *Tableaux symphoniques*, Erik Satie con la sua *sarabanda* ch'è coetanea della *Damoiselle*, Chabrier con le *none* del *Roi malgré lui?* Ma nessuno di questi ultimi — ed alcuno ve n'è pure che non si potrà dimenticare — ci sa dare il senso di freschezza che si sprigiona dalle pagine di Debussy: perchè per nessuno di essi il breve passo in avanti si accompagnava con un intimo sincero religioso rinnovamento di spiriti.

La quistione s'aggira eternamente attorno a questo perno: che nessuna arditezza tecnica, nessun *futurismo* è intempestivo, è condannabile se esso può arricchire la nostra anima di nuove sensazioni, se esso può giungere ad esprimere l'ineffabile. (E vale anche il viceversa: per la qual cosa lo scientifismo di uno Schönberg ci lascia perfettamente freddi e indifferenti).

Ma con Debussy quale vigor nuovo s'insinua e circola nella stanca musicalità dell'ottocento! Certe sue composizioni ci rivelano un mondo che i nostri sensi avevano per vago ed intuivano ma che non s'era mai illuminato d'un subito chiarore: rivelano noi a noi stessi. Perchè la loro sostanza musicale rampolla da una coscienza altissima e smisuratamente umana: così umana e fraterna che nessun brivido, nessuna sfumatura, nessuna increspatura dell'anima le è ignota. E si esprime con sì grande umiltà con sì tenero pudore (O! il verlainiano: « Prends l'eloquence et tords-lui son cou! ») che ci sembrano, quei fremiti, evocati dalla nostra stessa intimità. In nessun momento la musica di Debussy ci sorprende: in ogni ora della nostra vita noi possiamo, ascoltandola, darci ad essa interamente, cullarci nella sua onda, con fiducia e con gioia. Perchè avremo per virtù della sua emozione superato il nostro disagio avendolo espresso; saremo usciti dal nostro *cauchemar* per averlo risolto nel miracolo dell'arte. Tutto, allora, ci si rivelerà chiaro, umano; le teorie armoniche e e drammatiche svaniranno per lasciare il posto alla voce dell'arte, libera e felice.

EUGÉNE GOOSSENS

Una assai superficiale conoscenza della vita musicale inglese ha dato parvenza di assioma ad una diffusa opinione: che l'Inghilterra non abbia tradizione musicale nè possa vantare nel passato o nel presente una schiera di musicisti per cui sia degna di venir considerata nel novero delle musicalità contemporanee. L'opinione è del tutto errata: per la prima e per la seconda affermazione.

Gli inglesi sono stati musicisti; essi hanno avuto una musica curiosa, originale, personale, caratteristica dei sentimenti e delle idee della razza anglo-sassone; rispecchiante le due faccie del carattere inglese: ironico, prosaico, freddo ed insieme violento, sensuale, appassionato. Questo carattere s'è perduto nel XVIII secolo durante e dopo la dominazione dei tedeschi Händel e Mendelssohn e degli italiani; ed ancora per tutto l'ottocento la musica inglese non è stata rappresentativa di alcuna estetica o soltanto atteggiamento insulare saldamente affermato. Le opere di uno Stanford, di un Parry e di altri compositori dello scorcio del secolo passato hanno fatto dire briosamente ad uno scrittore francese « che tutti quei musicisti sembrano gli allievi, volonterosi ma poco geniali, d'un conservatorio diretto da Mendelssohn ». Figli degeneri di un William Byrd; di un John Bull dalla invenzione ritmica sbalorditiva (vedere i *Buffoni*, suite di 14 variazioni su di una semplice frase oscillante dalla tonica alla dominante): di un Gibbons, di un Blow, di quel meraviglioso Purcell, il quale è, più di ogni altro tedesco, uno dei precursori di Bach, con minor logica e maggior fantasia.

Ora da qualche anno la tradizione si è rinnovata di giovini fronde per opera di una numerosa schiera di musicisti, più o meno devoti o legati al passato prossimo, i quali vanno rivolgendo i loro sforzi verso un nobile ideale d'arte nazionale con mezzi saldi e fede sicura. Per non parlare di Edward Elgar — forse l'unico di cui si conosca in Italia almeno il nome in grazia delle celebri *variazioni - enigma* per orchestra — che è un po' il musicista ufficiale del Regno Unito, sarebbe bene si conoscessero le opere di Percy Grainger, di Delius, di Cyril Scott, di John Ireland, di Bridge, di Dale, di Vaughan Williams, di Arnold Bax, di Eugène Goossens. Questi musicisti, assai dissimili fra loro per intendimenti di arte e per valore di realizzazione, hanno al loro attivo un considerevole numero di composizioni di musica sinfonica e da camera che si eseguiscono frequentemente nella loro patria, e che il pubblico apprezza ed incoraggia. Più d'uno è meritevole di un cenno speciale: più d'uno s'impone nettamente per la sua personalità. Scelgo tra essi per il primo l'ultimo venuto in ordine di tempo: Eugène Goossens. Per consentimento d'artista, e per la simpatia vivissima che provo per questo mio coetaneo così splendido di audacia e di entusiasmo: e più di tutto perchè egli è il primo musicista inglese che abbia liquidato per intero il debito verso i suoi predecessori, oltrepassando e superando nel giro di poco più di due anni il suo periodo di imitazione tedesca (Strauss) o francese (Debussy) o russa (Strawinski).

La storia di Eugène Goossens è assai breve; quella di un giovane di ventisette anni (nato a Londra il 26 maggio 1893 di padre francese ma di origine belga) che non s'è trovato dinanzi ad ostacoli da superare ed a difficoltà da vincere per seguire la sua vocazione. Figlio di un noto direttore d'orchestra, a dieci anni è stato accolto nel Conservatorio di Bruges; tre anni dopo, nel 1906, al Real Collegio di Musica di Liverpool e per ultimo al Real Collegio di Londra dove ha avuto per maestri Rivarde, Dykes, Wood e Sir Carles W. Stanford.

Violinista di non comune valore, il suo maestro Henry Wood — che come tutti sanno è uno dei più valorosi *conductors* inglesi — l'ha avuto dal 1911 al 1915 *primo violino* dell'orchestra del Queen's Hall. In questi quattro anni il giovane musicista ha ampliato smisuratamente i suoi orizzonti: con la conoscenza specifica e profonda dell'orchestra e dell'orchestrazione, egli ha avuto modo di valutare tutte le forme dell'arte e tutte le tendenze. Da uno studio così continuo un artista come lui ha saputo ricavarsi una base sicura su cui la sua personalità s'è foggiata in materia nobilissima e con i più chiari segni di un talento caratteristico.

Il maestro cede volentieri la bacchetta all'allievo, che s'impone subito per la sicurezza e per la finezza penetrativa delle interpretazioni: inoltre porta al successo i suoi primi lavori sinfonici: *Variazioni su di un tema cinese* e i due poemi *Perseo* e *Ossian*. La sua fama di ammirato direttore consiglia Thomas Beecham — altro notissimo *conductor* inglese nonchè impresario e organizzatore — a far concertare da Eugène Goossens la nuova opera *Critic* dello Stanford che il pubblico londinese applaude allo Shaftesbury Theater nel secondo anno di guerra: e dopo il lavoro del musicista inglese, il Goossens dirige il *Tristano*, l'*Otello*, il *Boris Godounov* e altre opere all'Aldwych Theather di Londra ed al Queen's Theater di Manchester, oltre che i concerti ordinari della Hallé Orchestra della stessa citttà.

Questi ultimi anni sono stati per il giovane compositore fecondi di opere: pur nella vita febbrile del direttore di orchestra egli ha trovato ore di tranquillità operosa, in cui ha saputo raggiungere tale una perfezione di espressione da meravigliare in un'artista così giovane.

L'impressione che ci è data dalla lettura dell'opera sua è quella di un musicista insolitamente audace, di visione moderna, che tende con ansia verso l'avvenire sorriso di nuovi orizzonti, illuminato di più fulgidi bagliori; ma insieme con una sicurezza e con una serenità tale da non permettere squilibri ed intemperanze. Una nuova voce d'arte che dice parole

al futuro, senza deprecare il passato; voce di un nemico elegante e *gentleman*, che sa in ogni momento nascondere le più violente invettive ed i più terribili colpi sotto l'apparenza d'una perfetta cavalleria, d'una indifferente compitezza.

Trascurando le prime opere inedite, quali la *Fantasia* per orchestra d'archi, l'*ottetto* per flauto, clarinetto, corno, arpa ed archi e i quattro *Schizzi* per flauto violino e pianoforte, il primo lavoro di musica da camera di Goossens che abbiamo conosciuto è la *Suite op.* 6 (1914). L'opera non è perfetta, ma ci dà subito la misura del valore dell'autore. Innanzi tutto ci colpisce una cosa: mentre tutti i musicisti cominciano di solito con il pezzo descrittivo per pianoforte o con la lirica per una voce, il Goossens ci dà una composizione da camera per tre istrumenti, i quali non sono quelli classici del *trio*, bensì un flauto, un violino ed un'arpa. (Soltanto per ragioni pratiche l'arpa ed il flauto possono essere sostituiti rispettivamente dal pianoforte e da un un secondo violino: ma è da temere che tale sostituzione debba falsare notevolmente le intenzioni dell'opera). La peregrinità dell'accoppiamento potrebbe sembrare una eccentricità, se l'esame del lavoro non ci convincesse che veramente esso fu pensato per questi tre strumenti, e certe particolari sfumature, certi passaggi di effetto non possono esprimersi compiutamente se non con le particolari sonorità del flauto e dell'arpa. Inoltre questa predilezione del Goossens per il flauto ed i legni in genere — che trova riscontro anche presso altri moderni — non è che uno dei segni della rivolta contro quello che potrebbe dirsi *espressionismo*, cioè il culto idolatra dell'espressione in relazione col suo effetto emotivo e sentimentale: cioè prescindendo quasi del tutto dal suo valore meramente sonoro. E si comprende che gli archi sono i più adatti ad accentuare il carattere sentimentale dell'espressione sempre intesa nel senso di cui sopra.

La *suite*, in tre tempi, se come ispirazione risente nel complesso di una concezione descrittiva non completamente personale e se in essa i mezzi d'espressione sono per certe particolari sensazioni di evidente derivazione, è tuttavia di una ricchezza non co-

mune. L'*impromptu* che inizia la composizione, la *serenata* di struttura non stereotipa ci preparano al *divertissement* che compendia quasi tutta la musica di un balletto, dal colore giapponese del tema principale all'atmosfera russa della melodia. Possiamo anche scusare il giovanissimo musicista, se l'opera non va esente dai segni di ammirazioni e di amori; egli ci rivela in compenso una squisita sensibilità di poeta e di colorista, ch'è ancor più evidente nelle seguenti *Cinque impressioni di un giorno di festa in campagna* per pianoforte, violoncello e flauto (anche qui sostituibile dal violino per rientrare nella normalità del *trio*).

In queste cinque *impressioni* l'anima poetica del Goossens si rivela con maggior effusione: ed inoltre si fa innanzi sempre più quella personalità stilistica che sarà compiuta nelle opere degli anni di guerra. Innanzi tutto la tendenza cromatica, ch'è uno dei suoi caratteri più decisi; tutta la musica di Goossens è fondata quasi esclusivamente su di una scala di dodici note — però senza note di ornamento — tra le quali il musicista dà importanza tonale a questo o a quel gruppo, a seconda che esso si confà alle sue intenzioni. Questo cromaticismo non esclude l'elemento diatonico, ma se ne serve come di elemento sussidiario: il che dà alla grafia un'apparenza complicata, pura apparenza dovuta alla deficienza della scrittura musicale, inventata per il sistema diatonico e suscettibile di essere modificata e, in riguardo alla musicalità moderna, semplificata. In sostanza la musica di Goossens è però assai semplice, chè di rado si elabora su più di due parti reali; inoltre dà un esempio di quella scrittura chè può dirsi *ellittica*, cicè tendente ed eliminare il superfluo, supponendo che l'ascoltatore intelligente indovini da quanto si esprime quello che ne deriva direttamente. Questa tendenza — che alcuni modernissimi hanno condotto alle estreme conseguenze — rappresenta anch'essa una reazione all'iperbolismo ottocentesco assai spesso pleonastico.

Una altra tendenza, che ci apparirà più evidente nelle composizioni per quartetto d'archi, si nota già in queste *suites* per terzetto di istrumenti: ed è quella *orchestrale*. Il musicista inglese attinge ad una vera miniera di ritmi e di sonorità: gli

archi sonotr attati con un'arditezza sbalorditiva. *Glissandi* per quinte, *pizzicati* su quattro corde, passi d'ottava a velocità vertiginosa si trovano quasi ad ogni pagina: ma queste difficoltà son sempre logiche ed eseguibili. Per quanto possa sembrare trascendente questa tecnica d'archi essa dimostra in ogni suo aspetto la conoscenza profonda delle possibilità dell'istrumento e dell'esecutore. Difficoltà altissime ma non pazzesche, o tali che ad una esecuzione anche lodevole si possano elegantemente girare, perchè di scarso rendimento in confronto alla fatica.

Certo il Goossens non si preoccupa della notorietà; pochi concertisti — se non animati da un grandissimo amore per l'arte — si accingeranno ad eseguire le composizioni per trio e per quartetto del musicista inglese! Ma è altrettanto certo che il Goossens non può scrivere diversamente, se vuol esser sincero ed esprimere compiutamente se stesso. È, quella della difficoltà di esecuzione, una delle più frequenti e più sciocche accuse che si fanno alla musica moderna: la chiarezza di una composizione non ha nulla a che vedere con la facilità di esecuzione. *Tecnicamente* facile, un pezzo può essere estremamente difficile di interpretazione e di comprensione, e viceversa; sempre quando non intervenga la complicazione per la complicazione, cioè quella specie di *contorsionismo*, che la maggior parte dei dilettanti praticano nella speranza di apparire profondi....

Dal *trio* al *quartetto* d'archi: conservando lo stesso carattere di scrittura sinfonica ed eminentemente moderna. *Quartetto-Fantasia* op. 12 e *Due schizzi* op. 15, composti rispettivamente nel 1915 e nel 1916. Il Goossens ottiene con mezzi più lati e con maggiori possibilità di varietà dei notevolissimi effetti, che rappresentano senza dubbio una novità nella letteratura quartettistica. Seguendo un indirizzo che è proprio di oggi e di cui abbiamo qualche esempio anche in Italia (tra gli altri la *Venere dormente* di Alberto Gasco), cioè quello di distogliere il quartetto d'archi dalla tradizionale *forma-quartetto*, portata alla sua perfezione con gli ultimi quartetti di Beethoven, il Goossens ci dà delle composizioni d'indole fantastico-descrittiva. È il *poema sinfonico* traspor-

tato come tendenza estetica dall'orchestra ai quattro archi.

La trasposizione non va esente da manchevolezze: ed occorre un senso vigile di misura e di equilibrio per non finire in una composizione invertebrata. La libertà gioca spesso di questi tiri: ed allora è preferibile ritrovarsi fra le pareti domestiche. Ma Goossens non è caduto in questo errore: anche perchè, pur di sfuggita, egli è ancora sotto l'influenza della *forma* classica. E nel *Fantasy-Quartet* ci presenta con chiarezza alcune caratteristiche della razza, che ha saputo in ogni sua manifestazione d'arte darci un esempio di coesistenza dell'elemento spirituale e di quello formale, quale nessun altro popolo ha saputo produrre. (Chi conosce le principali opere dell'ingegno inglese sa che in esse — siano letterarie musicali, plastiche o politiche — tra i due assoluti gli anglosassoni hanno perfezionato il relativo; idealisti e realisti insieme nutrono di praticità l'ideale e legittimano di idealismo la realtà. Lo sforzo di conciliare il sogno con la vita ha prodotto in Inghilterra un'arte di serena commozione e di misurata espressione: onde è venuta ad essa quella trepida sensualità velata di ironia e di correttezza, per cui hanno un sapore così nettamente nazionale le opere di un Dickens, di un Thackeray, di una Elliot).

Il *quartetto* di Goossens saldamente costrutto con un'armatura che, se non si palesa, non è perciò meno atta a formarne la spina dorsale, attinge la sua più simpatica dote dalla varietà dei ritmi e dalla vivacità delle idee che vi si esprimono. Vivacità che emana e da particolari disegni melodici e da saporosi accoppiamenti di timbri e di sonorità. Il musicista inglese come s'è detto ha il gusto della semplicità; anche graficamente la sua pagina presenta un aspetto di corretta eleganza: l'eleganza di un *dandy*. Il tema direi « generatore » di tutta la composizione è una discesa o una ascesa cromatica di tre note che troviamo subito accennata dai violini alla nona misura; le due linee convergenti ci danno l'impressione di qualcosa di guizzante, di estremamente vivo, di irrequieto. È in fondo lo *scherzo* del quartetto moderno (Goossens lo riprenderà più tardi sinfonicamente nel *Tam o' Shanter* che qualcuno ha paragonato all'*Apprenti Sorcier*): ma

con uno spirito più pensoso e più profondo, che si rivela in ispecial modo nel *cantabile* del primo violino all' unisono con la viola; profondo perchè materiato di intima efficacia espressiva, e sgorgante con spontanea voce in un impeto lirico.

Meno interessanti dal punto di vista puramente tecnico, i due *Schizzi* dell' op. 15 ci presentano un tentativo ancor più evidente — perciò degno della più simpatica considerazione — di un impressionismo descrittivo estrinsecato con i quattro archi. I due titoli ci illuminano a sufficenza sul contenuto sentimentale delle due composizioni: *Presso il lago* e *Jack o' Lantern (Ignis fatuus)* Nel primo il lento muoversi delle acque increspate dal vento, il sommesso sciacquio del laghetto suggerito dalla viola e dal violoncello, la solenne pace nell'atmosfera nel canto proposto dal secondo violino; una malinconia serena s' impadronisce dell'anima che sogna: e la viola accompagna questo perdersi nella dolcezza dell' ora con il tema in maggiore quasi rinnovato dalla sua sonorità vibrante, passando ai violini l' incantamento del lago. Lo *schizzo* — che si conchiude, dopo la ripetizione del primo tempo, con un largo accordo pianissimo della dominante — è soffuso di poesia tenue, e va trattato all' esecuzione con mano leggerissima perchè, sottile rabesco di ghiaccio sul vetro, non si perda e non vanisca.

Lo *scherzo* ci dà un'impressione a volta a volta fascinosa, ironica, caricaturale, volutamente difforme. Qualcosa che ci può far ricordare lo *Scarbo* di Ravel o quel furbo matricolato di Till Eulenspiegel del *rondò* straussiano: un saltellare, un fermarsi di botto su due gambe anchilossate un' andatura dinoccolata e sorniona di Arlecchino: pause, sincopi, arpeggi velocissimi, piogge di perle, pizzicati, strappate: tutte le risorse strumentali in una risata vivace ed insieme composta.

Non conosciamo il *quartetto in do* di cui ciascun tempo è dedicato (alla maniera elgariana) ad uno dei componenti

del Quartetto Filarmonico di Londra, nè la *sonata* per violino (in cui un critico acuto trova uno dei lati più commossi della personalità del musicista), ne il *quintetto* per pianoforte, di recentissima composizione. Ma, sempre nella letteratura strumentale, non possiamo dimenticare la *rapsodia* per violoncello in cui si vorrebbe un maggior calore, che fondesse insieme i due strumenti, per poterla classificare tra le interessanti composizioni moderne per violoncello. Siamo, ahimè, in un campo assai negletto dai compositori: per nessun arco fu mai così limitato l'orizzonte musicale; i maggiori concertisti ci hanno avvezzi ad un repertorio che ha per poli estremi le *suites* di Bach e le grandinate di Popper. Ed è la solita monotonia per cui le sedute dei concertisti vanno divenendo sempre meno interessanti.... Questa *rapsodia* del Goossens è ardita: il violoncellista ed il pianista debbono essere assai temprati alle difficoltà. Ma il rendimento ne deve essere notevole: musicalmente sostanziosa e chiara di sviluppo, contenuta nell' espressione, manca un po' nell' insieme di *comunicativa*, se pur raggiunge un certo calore di commozione nelle ultime pagine.

La personalità del musicista inglese non si è trovata a suo agio quando è stata costretta a piegarsi alla comprensione di un' altra sensibilità, già espressa in forma d' arte. Pur se il musicista senta di essere nel sentimento, nel carattere dell' opera poetica ch' egli deve rivestire di note, esiste sempre per lui uno sforzo nel suo lavoro. C'é sempre una zona d' ombra: qualche cosa di freddo, di artificioso viene a rompere l' ardenza della concezione. Di modo che pur apprezzando le liriche di Goossens considerate nella loro composizione musicale non possiamo ammirarle come concezioni poetico-musicali: nè le due *canzoni* di De Musset, nè le due *prose liriche* di Evans, nè i *Persian Idylls* ci danno quelle sensazioni di compiutezza che troviamo nelle composizioni strumentali purpresentandoci un declamato libero e parco di arabeschi melodici, che qua e là raggiunge una bella efficacia.

La *studio di concerto* ed il *Kaleidoscope* (dodici piccoli pezzi) sono i contributi dei musicista inglese alla letteratura pianistica: non troppo significativi se considerati nel loro intento immediato. Invece questi ultimi, insieme con i *Four conceits*, ci portano ad un Goossens ultimo per novità armoniche avanzate e per varietà di atteggiamenti. Di modo che sarebbe azzardato formulare delle ipotesi su quello che il musicista potrà presentarci domani. Si avvierà pur egli per i sentieri dell'ignoto o si arresterà rinsaldando la sua posizione? Quello che possiamo affermare senza timore si è che ci troviamo dinanzi ad un fortissimo artista, e che tutto ci dà a sperare che potremo riparlare presto del Goossens, *leader* della moderna musicalità inglese.

GABRIEL GROVLEZ

Gabriel Grovlez decisamente non è un artista d'eccezione il suo profilo non si staglia entro l'ambiente musicale della sua: nazione con i segni di quelle alterazioni ipertrofiche, indici spesso di una voluta singolarità d'arte. Il Grovlez è un sereno un sano, un chiaro musicista; senza essere per alcuna ragione sospettato di pedantismo, egli non si lascia trascinare dalla voluttà del suono: una costante serenità ordinata sorveglia il suo lavoro, Questo rifuggire da un quasi morboso tormento si rivela anche nella scelta della forma di composizione in cui ciò che è creazione fantastica è ridotto ad uno schematismo che giunge a darci l'impressione dell'efficacia pur nella sua povertà di ves.e. Questo musicista ha quasi l'animo di un fanciullo, per il quale i più forti dolori e le passioni non raggiungono mai tale profondità da incidergli profondamente l'anima. Il fanciullo piange per un dolore che alla sua statura psichica può sembrare incommensurabile; ma un sorriso o una goccia iridata lo risollevano nel cielo della gioia; e sull'anima sua più non rimane che una crespa alla superficie, come d'un sasso gettato in un calmo specchio d'acqua. Così: i grandi dolori dell'uomo, le angoscie spasmodiche della coscienza moderna, le ore tragiche dell'ansia e della morte non hanno echi nella musica di questo poeta dagli occhi azzurri. Anche lì è l'increspersi sottile della superficie, l'onduleggiare lento di un velo, una lagrima di contro ad un sorriso; e se talora ci colpisce, nel mare di albasia, un'onda che pare tra scinarsene dietro altre e altre sino a darci il presentimento

della tempesta, un esame più sicuro ci rivela che quel tormento non ha origine dai precordi, ma è solo il lavoro di lima di un incontentabile che ha il gusto delle cose squisite. *Cœur de rubis* può essere un esempio probativo di quanto si é affermato; sorvolando sulle pagine dove ricordi e influenze sono ancora palesi e scusabili in un giovane poco più che ventenne (le trombe tristaneggianti, ad esempio, e gli accordi lohengriniani) si esamini attentamente quel terzo atto di leggenda in cui è espresso il dolore del pazzo dinanzi alla fatalità tragica del giovane sacrificato all'ambizione femminile. Quale limpidezza di forma e quale delicatezza di sentimenti emanano dall'atmosfera fantastica e reale ad un tempo che è quasi il comento naturale della morte di Cœur-de-rubis! In quest'opera rivivono deliziosamente le fate abitatrici della foresta evocate dal poeta con nobiltà d'arte; il musicista, allor che vuole concretare questi poetici fantasmi, che quasi si confondono con le più sottili sensazioni della natura, ha una leggerezza di tocco da far tremolare dinanzi a noi un velo tenue di lirismo, ma sempre di una consistenza musicale che rivela il musicista di temperamento e l'artefice consumato.

Le particolari intenzioni poetiche, quelle che permettono al Grovlez di penetrare la lirica verginale e sensuale, triste e luminosa insieme di Henri Bataille, non si traducono per impressioni sonore o per fuggevoli note, disseminate non a darci una vera unità di creazione ma bensì un susseguirsi di particolari psicologici, per cui soltanto un auditore raffinato sa rivivere lo stato d'animo complessivo e predominante. Nel Grovlez la lirica assume, innanzi tutto, una forma salda ed univoca, dove nessuno degli elementi della musica è trascurato ma ciascuno riceve una brillante illuminazione. Siamo già in un altro campo, ben differente da quello dell'*impressionismo* puro, che spesso è divenuto *pointillismo, divisionismo* ed altri *ismi* presi a prestito dalle arti sorelle. Il Grovlez ha una sensibilità moderna in cui si fondono egregiamente le qualità della sua razza: sottigliezza di indagine, e perciò, di espressione,

e salda struttura di forme. Le sue apparentemente opposte — nel campo *ufficiale* — mansioni: giudice al Conservatorio e membro del Comitato della « Société Musicale Indipéndante » si fondono in una personalità che ritrova in sè le radici dell'equilibrio per produrre tale felice coesistenza. Così le *pièces* del *Jardin de l'Enfance* ispirate dalla sentimentalità romantica ed un po' manierata di Victor Hugo si rivelano in atteggiamenti di una fresca attualità di stile e di armonie. Così all'incontro, la *sonata per violino* nella sua scapigliata libertà di pensiero e nella sua saporosa vivezza di spirito nasconde un'architettura che si riallaccia indiscutibilmente alla più severa tradizione. Anzi a questa poderosa composizione vogliamo accennare un po' più diffusamente per chiarire la figura del musicista francese; sebbene l'opera non sia delle più recenti, contando già più di dieci anni di vita.

La *sonata* si compone di quattro *tempi*, a due a due congiunti da brevissimi episodi di passaggio. Esordisce con un primo *tempo* costruito classicamente su due temi che hanno più di un'affinità tra loro. Il primo — di sapore arcaico nel modo ipofrigio — è proposto dal pianoforte gravemente: ripreso dal violino con accordi di *nona*, dopo alcune misure di introduzione il pianoforte lo riprende a sua volta ma presentandolo vivacemente, in una sola misura, nel disegno ritmico che sarà come la base di tutto il primo *tempo*. L'autore, senza ricorrere allo sviluppo tematico, ha saputo dare una così molteplice varietà al suo tema che pur nelle ripetizioni non si avverte alcuna monotonia; tutte le risorse della tecnica sono messe a servigio di quella idea, scintillante per improvvise sfaccettature e per peregrine combinazioni. Particolarmente interessanti e piacevoli: la sovrapposizione con *quarte* parallele nella parte pianistica (le *quarte*: uno degli accordi preferiti dal Grovlez), e la trasformazione del tema principale (65ª misura) sotto un acuto pedale di *do* del violino, accompagnato da un movimento in cui abbondano gli urti di *seconda*. Il secondo tema, sincopato, è presentato dal violino e ripetuto

in tonalità diverse; poi ripreso dal pianoforte in *ottave* alternate, in cui, accorciato, acquista un nuovo carattere di festevolezza e di colore, con frequenti ricordi di atmosfera spagnola.

L'*adagio*, in 12/8, s'inizia con una spunto melodico di *barcarola* che si svolge in seguito con andamento di preferenza cromatico; anche in esso la prima idea si collega con una seconda frase appassionata, forse leggermente teatrale ma indubbiamente di non comune efficacia. Il terzo *tempo* — lo *scherzo* — è di un magnifico colore e si collega direttamente con le altre composizioni del Grovlez in cui egli ha saputo trarre nuovi accenti e nuovi colori dall'uso dei ritmi di danza spagnuola. In misura di 5/8 esso è costruito su due idee delle quali la seconda, che si presenta la prima volta armonizzata con triadi in brevi accordi arpeggiati, è ripetuta in seguito in note semplici alla distanza di due o tre *ottave*; con l'effetto grottesco caratteristico dell'impasto istrumentale ottavino-fagotto. La seconda parte di questo *tempo* — il *trio* dello *scherzo* — esordisce con una frase in mi bemolle cantata dal violino su leggeri arpeggi; ripetuta, viene secondata da una serie di *quarte* con ampi arpeggi ondulanti nel basso. Una succosa condensazione della prima parte conduce alla modulazione alla dominante di re maggiore, preparando l'entrata del *finale*. Il tema di questo entra con immediata decisione e slancio cavalleresco e non si sofferma che alla seconda frase cantabile, rievocante con nostalgica tenerezza la melodia dell'*adagio* come in un'improvvisa riapparizione di felicità svanita! (La forma partecipa del primo *tempo* e dell'antico *rondò* con riepilogo). Nelle ultime pagine ricompare il secondo tema della *sonata*. accorciato e poi sincopato con accordi discendenti, per trasformarsi nella *stretta* in ritmo di *saltarello* con cui la composizione si chiude brillantemente.

Ci siamo soffermati con agio sulla *sonata per violino*. come quella che, secondo noi, pone più in evidenza i già accennati caratteri dell'arte del Grovlez. Ma è pur certo che

negli ultimi dieci anni il musicista ha perfezionato la sua tecnica, in composizioni non meno pregevoli e caratteristiche.

Le numerose pagine per il pianoforte, oltre a rivelare la mano del pianista ci trasportano in un mondo di sensazioni sottili, di rapidi bagliori, di orizzonti vasti e sfumati. Il Grovlez, come molti altri musicisti francesi moderni, ha attinto ai ritmi popolari iberici; c'è in molte delle sue *pièces* una sfumatura, un accenno, uno spunto di danza spagnola: l'inizio di una *habanera*, l'eco di una *malaguena*. Con buon gusto e con misura egli ha saputo dare un tocco di colore meridionale a certi quadri brumosi di francese del nord: come un lembo di cielo luminoso che si svelasse d'improvviso tra le nubi, a darci la nostalgia del sole. L'*iberismo* del Grovlez — pur essendo di quel particolare carattere francese, contenuto e stilizzato, che ci ha dato l'*Iberia* (un capolavoro!) e l'*Heure Espagnole*, ma non *Espana* di Chabrier — consiste però dunque più in rapide pennellate che in tele ispirate a paesi od a figure della Spagna; come nella *serenata* (dalle *fancies*), in alcune pagine della *sonata*, nella *evocation*, in alcune delle composizioni per l'infanzia. Questo amore per le diffuse vibrazioni di colore ha reso necessario un profondo esame delle sonorità del pianoforte; e da questo studio hanno avuto origine quelle pagine in cui pare che il musicista si sia compiaciuto sovratutto a provocare le piu curiose e fascinose risonanze, con accordi pieni ed echeggianti. Di queste pagine sono interessante esempio le *Improvisations sur Londres*, vibrazioni grigie, dove si rievocano tre caratteristici aspetti della metropoli inglese: nell'Abbazia di Westminster, al Parco, sul Tamigi. Ciascuno dei tre pezzi — che hanno tra loro legami musicali oltre che di ispirazione — è di per sè stesso un quadro di cui i contorni ci sfuggono, perduti in un orizzonte sonoro, che ha virtù di incorniciare la tela senza limitarla. (Notevolissimo l'effetto di eco e di risonanze concatenate ch'è nel primo quadro, laddove c'è quella particolare atmosfera di religione severa, quel profumo di serenità riposante

che si respira nelle grandi cattedrali inglesi). Accanto alle *Improvisations* si possono ricordare i *tre pezzi* per pianoforte (*evocation, barcarolle, scherzo*), dove si palesa uno sforzo di ricercatezza non eccessivamente felice, ed i *Recuerdos*, composizione brillante e di colori vivi, ma non troppo pura di idee e di tecnica pesante.

Finalmente un lato assai felice dell'opera di Gabriel Grovlez è rappresentato dalle composizioni per l'infanzia. Questo genere a cui si cominciò a dare dai musicisti l'importanza ch'esso si merita all'incirca nel tempo in cui anche i più grandi poeti non disdegnarono di avvicinarsi alla sensibilità ed all'intelletto dei bimbi, fu assai spesso maltrattato e quasi sempre mal compreso. Nella letteratura musicale infantile, in verità non considerevole se si pone mente soltanto alle opere ispirate ad alti intendimenti d'arte, ci si trova dinanzi a lavori di un infantilismo o troppo artificioso o banale. O il mustcista ha creduto di corrispondere con l'anima del fanciullo per mezzo di sottili intuizioni che sono una complicazione intellettuale troppo *aduita* e talora malata; o ha trascritto delle canzonette popolari fiorite di accompagnamenti e contrappunti del più insapore dilettantismo. Il Grovlez, artista dal temperamento eclettico ed equilibrato, e saggio sostenitore di un *in medium* racchiudente come non mai la virtù, ha scritto invece delle pagine perspicue di finezza e di candore; le *chansons enfantines*, minuscole composizioni dove la linea melodica si svolge nell'estensione di un'ottava quasi sillabando ogni parola, con piccole volute espressive, con mezzi toni gradevolissimi, sono ambientate da una parte pianistica che è semplice e preziosa al medesimo tempo: che non soverchia mai il canto, in una sua leggerezza bianca, attraverso alla quale l'anima del fanciullo si rivela nella sua divina chiarità.

Con l'*Almanach aux images* siamo in un campo non meno piacevole di freschezza; qui l'espressione si fa più ricca di atteggiamenti e sottile; una più intima cura della forma

dà a ciascuna di questo otto *pièces* un'armonia di stile ed una saldezza di costruzione non comuni. Sia che il musicista si abbandoni alla *gaminerie* delle *Marionettes*, sgambettanti in tempo di minuetto, o alla scapigliatura del valtzer della *Escarpolette*, o alla tronfia ed onomatopeica *Chanson du chasseur*, o alla imitazione grottesca degli *Asini* che hanno pure in fondo un loro desiderio di malinconica tenerezza; sia che soavemente culli un nostalgioo sogno nella *Berceuse de la poupée* (una piccola gemma, insieme con quella delle *fancies*) o nel recitativo lirico del *Pastore* o nelle infantilmente commosse *Petites Litanies de Jésus*.

Dalle composizioni per l'infanzia alla *Chambre blanche* ed ai *Familiers* il passo è meno lungo di quanto possa apparire. Le dieci liriche di Henri Bataille sono concepite con lo stesso *pathos* di un fanciullo maturo cui l'anima è ancor piena di sogni e di rimpianti; le quattro *impressioni zoologiche* di Abel Bonnard hanno un'intenzione di commossa umanità benevola che le differenzia decisamente dall'ironica e amara concezione di Jules Renard. La *Chambre blanche* forma un ciclo di liriche legate assieme da una unità sentimentale che si traduce spesso in affinità tematica; in fondo non si tratta che di quella unità di ispirazione che segna nettamente tutta l'opera del musicista francese. Le parole del critico su quelle poesie del Bataille potrebbero ripetersi per la loro musica: Voici un petit livre tout blanc, tout tremblant, tout balbutiant. Il a l'odeur assoupie de chambres paisibles où l'on se souvient d'avoir joué, enfant, pendant les longues après-midi d'été». Quelle pagine sospirano il rimpianto di tutte le cose passate, di tutte le cose passate, di tutte le gioie intime ed inafferrabili cui la fanciullezza incontra ad ogni passo e che l'uomo maturo invano ricerca nella sua vita di febbre e di vertigine. Il Grovlez risuscita coll'arte sua umana e semplice quel mondo in cui « toutes les petites maisons y sont de vieilles petites maisons de village, où de bonnes lampes brûlent la nuit; et toutes leur petites chambres sont des cellules de souvenir que

traversent des poupées lasses, souriantes et fanées».

In cui anche i piccoli animali famigliari hanno un'anima e ci parlano con un linguaggio muto pieno di significazioni: in cui il pipistrello è anch'esso da amarsi perchè le sue ali deformi e vellose hanno accarezzato, innanzi di abbattersi sulle pareti del tinello, le rose del giardino ed i gelsomini; ed i grilli sono dei fantasiosi poeti che sanno interpretare il senso profondo e solenne delle notti stellate...

JOHN IRELAND

A chi ben consideri, la musica che s'è scritta in Inghilterra durante questi ultimi anni offre una fisonomia assai simile a quella italiana pur di qualche anno fa. Ci offre cioè la spettacolo — per altri aspetti riconfortante — di una vita che vuol rinnovarsi, col sorgere ed affermarsi di numerosi musicisti: ma, insieme, quello del disperdersi di queste forze verso non ben decise direzioni; del frammentarsi di tutta la capacità musicale della nazione in una moltitudine di nuclei, non tutti egualmente ricchi da vivere a sè, non sorretti da un unico ideale. Ci riuscirebbe però assai difficile discernere ed isolare in tutte le opere dei musicisti inglesi contemporanei quei lineamenti comuni, che già si possono ravvisare nelle composizioni dei maestri italiani di oggi: lineamenti ampi e agevoli, sì che entro di essi a ciascuna personalità sia facile adagiarsi ed espandersi, ma tuttavia inconfondibili e rintracciabili sotto la più diversa specie. Questi caratteri pervengono quasi a comporre quel profilo *tipo* che per alcuni sarà conseguenza di ereditarietà, per altri di spirito di razza o di nazione, per altri ancora di continuità di tradizione. In fondo null'altro che la somma di note, rivelate in sfumature e fuggevoli atteggiamenti di pensiero, per cui uno scrittore italiano, per esempio, pur avendo un'anima di umorista, non sarà mai confondibile con un Dickens, o un Jean Paul: per cui un musicista napoletano come Martucci non riuscirà mai — anche fortemente volendo, come fu per l'appunto il caso del Martucci — ad essere

tedesco, un secondo Brahms, sforzandosi invano di mascherare la sua irriducibile sensibilità di meridionale.

Le composizioni moderne inglesi ci presentano invece straordinaria varietà di tipi e molteplicità di caratteristiche; tutte le correnti, tutte le scuole del passato e del presente vi sono rappresentate; quasi si può dire che ogni personalità del continente trova la sua analoga oltre Manica. L'impossibilità di una classificazione — che non sia quella puramente cronologica od altra empirica — è stata rilevata dai critici inglesi: ma la sua importanza come sintomo è sfuggita alla maggior parte di essi. La fino ad un certo punto giustificabile dignitá di profeti ed apostoli del rinnovamento nazionale ha forse impedito loro di scorgere, o quanto meno di rivelare altrui, in questa ondeggiante produzione, il segno sicuro della profondissima crisi interiore: che, se avessero guardato con animo sgombro di pregiudizio, si sarebbero astenuti dal ripetere le affermazioni sul « carattere nazionale » della musica inglese. Limitandosi a trovare il bello ed il buono là dove erano indiscutibilmente, e rinunciando perciò ad ogni classificazione: il che, per noi avvezzi alla più ampia libertà estetica ed all'esaltazione di ogni individualità di contro alla scuola, dell'eccezione di contro alla regola, sarebbe stato il miglior partito da prendere. Critici di non comune valore e dotati di vasta ricettività, come Edwin Evans, si sono sobbarcati alla fatica di Sisifo di raggruppare le numerose figure in gruppi omogenei per quanto possibile: ed hanno di sovente sortito l'effetto — di certo non voluto — di sminuire l' altezza del singolo per portarlo alle dimensioni degli affini.

Non ci sorriderà dunque di vedere se John Ireland sia da porsi fra i *folk-loristi*, cioè tra coloro che cercano infondere nella composizione la eterna freschezza del canto popolare, o tra i *ristorationists*, che rinnovando e ricreando le forme gloriose del passato mirano a ristabilire la continuità della tradizione. Egli ci viene incontro con un cospicuo fascio

di lavori, ed in più confortato dalla stima dei suoi colleghi e dal consenso del pubblico. Nè da parte nostra possiamo nascondere una viva simpatia per tali figure di lavoratori intelligenti, che si affinano nel silenzio e sanno compiere l'atto completo di sommissione alle pure finalità dell'arte: essi si stagliano con un profilo severo e diritto che di opera in opera si conserva, sempre vivo e giovine. Anzi diviene sempre più chiaro, spogliandosi dell'ombra e della scorza intristita: ed ogni pagina reca i segni del sicuro progresso, essendo fatta di coscienza e di spirito vigile. Non v'è stanchezza o pausa: nè malintesa pietà per la creazione non riuscita. Ma, sempre presente, un uomo nel senso più vero della parola: cioè una volontà ed una coscienza estetica, che non si prestano a travestimenti ed a finzioni, tutte pervase come sono dalla religione di un'arte essenzialmente umana.

Ireland è di questi. Nato a Inglewood (Cheshire) il 13 aprile 1879, la sua adolescenza si svolse in quell'ultimo ventennio del secolo scorso, campo di lotte spietate e di rivoluzioni; ha assistito a tutto il processo critico evolutivo per cui l'arte musicale, giunta ad uno dei suoi limiti, s'è ripiegata un attimo su sè stessa per proseguire indi su una nuova via più spaziosa e aperta a tutti i venti del mondo. Ma a venti anni Ireland non era un artista *brillante*, cioè non si sentiva di piroettare e di spiccare salti mortali. Non si riteneva così agile o così spensierato: le trovate altrui lo colpivano, ma non così da persuaderlo del tutto e tanto meno da farlo rinunciare all'espressione che sentiva formarglisi entro.

Il suo procedere poteva apparire incerto e malsicuro: ma in fondo era prudente e saggio e derivava dalla sua convinzione che l'arte non è facile e non é artista quegli che si appaga di ogni sua creazione perchè *sua*, padre cieco di figli imperfetti. La sincerità in arte non è precisamente la sincerità della vita pratica, cioè la virtù di dire tutto quello che si pensa e soltanto quello: ma piuttosto la coscienza di

esprimere il fantasma intuito, e di aver raggiunto con quell'espressione il massimo di adeguatezza e di efficacia. In omaggio a questa sincerità l'artista rinnega o distrugge i lavori immaturi della giovinezza, che pure gli sono cari ed all'atto della creazione gli parve rappresentassero compiutamente il suo mondo interiore, per deficenza di spirito critico ed esuberanza di entusiasmo istintivo. È successo ad Ireland qualcosa di simile nei riguardi delle composizioni scritte prima del 1908; ma non per eccessivo abbandono, bensì per continua vigilanza e sicurezza di giudizio sulla propria espressione sempre più aderente all'imagine. Se non ci avviene troppo spesso d'incontrare musicisti che siano riusciti a ritrovare il loro stile con un minimo di travaglio doloroso: ancora meno di frequente ci è dato di riscontrare una cosi costante ed ininterrotta ascesa verso quella serenità espressiva, ch'è un culmine estetico dove passione e dramma si risolvono nel miracolo purissimo dell'arte, gioia e liberazione. Dal 1908 al 1916 ogni pagina di Ireland segna una nuova conquista sulla precedente; sino alla *sonata in la minore,* in cui il musicista ci si svela ormai nel pieno delle sue forze.

Ma affrettiamoci subito a soggiungere che le radici della musicalità irelandiana, o piuttosto meglio della sua espressività, si affondano saldamente nell'arte dei musicisti post-beethoveniani: e più precisamente dell'ultimo Schumann, di Brahms, e di Grieg. Non v'è nulla in lui che riveli lo sforzo per raggiungere apparenze modernistiche: ancora egli è sotto l'influenza di tutto quel mondo di spiriti postremo romantico, che s'identifica con la la sonata di tipo tedesco. Non completa liberazione, s'è detto; ma neppure — e questo preme notare subite — dedizione o assimilazione passiva. Il compositore inglese non si rifugia nella forma tradizionale perchè incapace di creare una forma propria: non è lo scolaro o l'inesperto che cerca sè stesso e non si trova, e perciò gli par di esprimersi quando non ha fatto che girare intorno ad

un'anima affine ed appropriarsene i lineamenti e le voci. La sua vita non è vista e vissuta attraverso quelle forme: bensì pare modellarsi per naturale disposizione e per fraterna sensibilità su quelle coscienze, che lasciarono sì chiare e si profonde traccie della loro forza espansiva. Onde non senti (in particolar modo nella seconda *sonata* e nelle composizioni della stessa epoca) disarmonie tra emozione ed espressione, tra pensiero e frase: ma una decisa e continua unità di origine.

Nella *fantasia per trio* c'è ancora molto di reminiscenze e di eterogeneo: la costruzione rigidamente tematica — che fa pensare ad un primo tempo di *sonata* ridotto per tre istrumenti — non è ravvivata a sufficenza da quegli episodi di grazia che soli hanno la virtù di illuminare i meandri opachi della forma accademica. Dal primo tema cavalleresco, beethoveniano-wagneriano, interessante per il suo palpito ritmico, col quale la *fantasia* s'inizia nella disposizione canonica cara al compositore, e dal secondo in minore, che dal primo si genera, Ireland trae sviluppi di elegante fattura, senza perdere tuttavia il filo logico; ma riassumendo quasi di tanto in tanto il già detto e condensando il suo pensiero con un continuo procedimento mentale di chiarificazione. Tuttavia mai si rivela apertamente, se non per fuggevolissimi cenni armonici e particolari lineari, che ritroveremo dopo con larga significazione in opere più mature. Subito, per esempio, nella *sonata in re minore* per violino la quale pur essendo dell'anno seguente si distanzia di molto dalla *fantasia* iniziando decisivamente la fase risolutiva della espressività irelandiana. Nella *sonata* s'imposta con fermezza il carattere diatonico e polifonico di tutta l'opera del maestro: egli è infatti passato accanto all'impressionismo più vago e più dissolvente di linee senza averne contagio, se non epidermico o localizzato. Ma con quale magistero di tecnica e con quanta delicatezza di tocco egli ha saputo rendere le più sottili sensazioni e la più tenui commozioni! Non riuscendo,

per disposizione naturale, a concepire la composizione se non come coesione di masse architettoniche, sottoposte soltanto alle leggi dell'equilibrio e non a quelle della simmetria, e percependo invece il quadro essenzialmente come armonia di linee e lo stata d'animo musicale come effusione di canto egli, pur nel campo limitato della sua sensibilità, ha potuto raggiungervi un culmine di dove il suo sguardo abbraccia tutto il mondo dei sentimenti e delle immagini. Il terzo tempo della *sonata in re* è, a questo proposito, pagina assai significativa di tale processo di alleggerimento e di liberazione. In essa senza pregiudizio della forma ciclica di *rondò*, gli episodi-intermezzi sono trattati con mano leggera e si informano ad un stile ch'è quanto di più agevole vi possa essere; la modulazione al *mi bemolle* si affaccia tutta impregnata di freschezza come un soffio di aria libera che penetri d'un tratto nell'organismo. Io amo rifugiarmi in questo ed in altri reconditi angoli della composizione e dimenticarvi la rettorica eloquenza del primo tema e la sentimentalità un po' manierata della romanza.

La seconda *sonata in la minore* per violino (1916) ci offre un magnifico esempio di forma tematica. In essa sono scomparsi quegli adornamenti un po' grevi per cui si appesantiva la snellezza della prima *sonata*, e tutta una nuova giovinezza è penetrata con vivacità nel tessuto polifonico. Libero ormai da influenze, il musicista corre diritto al suo scopo senza un attimo di esitazione; nè lusinga di episodi brillanti nè compiacimento di ripetizione lo distolgono dal sicuro cammino. I tre tempi sono usciti tutti di blocco dalla stessa sorgiva, e rappresentano quasi i tre aspetti, i tre profili sotto cui ci si disvela la personalità di Ireland: drammatico il primo, di un'energia che rasenta la ruvidezza e con andamenti di cavaliere antico; lirico il secondo con una sottile e malinconica vena di canto, piena di inflessioni appassionate ma contenute; leggero ed umoristico l'ultimo, con qualche atteggiamento di danza popolare ma non dissi-

mile per sostanza emotiva degli altri due. Tutta la parte violinistica è trattata con grande parsimonia di gesti, per cui tuttavia l'istrumento senza abbandonarsi alle blandizie del suono, sa trovare accenti di sicuro effetto; ed il pianoforte vi trama sotto la sua atmosfera chiara e luminosa, con elegante scrittura, sempre appropriata alla tecnica dell'istrumento.

Ireland ha fatto notevoli progressi dalla prima alla seconda *sonata*: e questa è veramente degna di figurare accanto alle più eminenti composizioni moderne del genere per pianoforte o altri istrumenti: più libera di quella di d'Indy, più limpida di quella di Dukas, più sicura di quella di Strauss, più maschia di quella di Grovlez, piu severa e sostanziosa di quella di Debussy, si potrebbe riavvicinarla per bellezza plastica e per aristocrazia di lineamenti a quella, troppo poco nota, di Albéric Magnard. (Tra parentesi si può notare una più estesa affinità di temperamento tra il musicista inglese e il francese: affinità che conduce a concordanza di affetti e di atteggiamenti formali).

Con le composizioni ricordate la figura del maestro inglese si delinea vigorosamente; ed insieme appaiono alcune sue peculiarità armoniche e melodiche energiche, a spigoli vivi rivelatrici del carattere rude dell'uomo e della sua *strenous life*, ma non di meno sensibile a vibrare di dolce commozione; dall'altro la simpatia per gli accordi di nona e tredicesima e loro successioni per gradi cromatici, per le sonorità di campane e di organo — care alla maggior parte dei musicisti inglesi — e per i pedali bassi e acuti, che danno un sapore di canto religioso. Ed anche questa è una delle note più frequenti della musica inglese, in cui trovano larga ospitalità le composizioni per organo ed in genere per i riti liturgici.

Non conosco il *trio in mi minore*, scritto nel 1914 e però non più maturo della seconda *sonata*; sono invece spiacente di non poter parlare con cognizione di causa del

secondo *trio in mi minore.* in un sol tempo, che è di due anni fa. Tanto più, perche un critico che io stimo assai, ne ha parlato come di un «poema di molteplici emozioni, ispirato da un'attitudine più critica di quella della *sonata*, ed espresso con maggior immediatezza, sebbene in termini in cui, volendo, si può scorgere una nota di sarcasmo». (Ma di questo nuovo atteggianento verso l'umorismo abbiamo un esempio, oltre che nell'ultimo tempo della *sonata* per violino, in una delle *London Pieces*).

Tra queste opere maggiori stanno numesose altre, minori di mole, ma alcuna non minore d'importanza per la comprensione della personalità irelandiana. Parlo in ispecial modo dei quattro *Préludes*, delle due *London Pieces*, del preludio orchestrale *The Forgotten Rite*, e del ciclo vocale *Marigold*. Queste pagine si raggruppano, e non solo cronologicamente, attorno alle sonate; ma pur integrandosi con quelle, ci presentano a volta a volta qualche tratto rivelatore.

Così sovra tutta l'opera per canto emerge il trittico *Marigold* di cui le due prime liriche sono su poesie del Rossetti e l'ultima su di una non troppo felice traduzione inglese del celebre *Spleen* verlainiano. Unite di sentimento poetico, esse lo sono ancor di più per lo stile del commento musicale: e non tanto per il richiamo del tema iniziale (che pure ha tal dominio da improntare quasi tutta la melodia vocale della prima parte), quanto per una comune atmosfera armonica che si forma a poco a poco, sino ad essere predominante in *Penumbra*. Meno accurata nei particolari, è forse in compenso più caratteristica la lirica *Sea Fever*, in cui agli atteggiamenti consueti del musicista, si aggiunge qualche accenno singolarmente inglese ed una buona linea vocale, veramente vocale e largamente espressiva del significato verbale.

Dei quattro *Préludes* per pianoforte il primo é indubqiamente il migliore: *Undertone*; parola intraducibile lette-

ralmente, ma che sta a significare, musicalmente, una sorta di *basso ostinato* (cioè una frase o membro di frase che si ripete senza tregua dal principio alla fine della composizione con maggiore o minore evidenza): e vuole esprimere un'idea fissa, un *cauchemar* che ci angustia e non ci dà respiro, inseguendoci dappertutto dove andiamo. Le due cose non vanno di solito disgiunte. Avviene spesso che un presentimento o un ricordo triste si associ nella nostra mente ad un ritmo inesorabile o ad un motivo brevissimo, talora di due o tre note sole: e l'associazione è tanto stretta che nè possiamo *sentir cantare in noi* quella musica senza che l'immagine ci sia presente d'un tratto dinnanzi agli occhi, nè evocare *quel* passato senza vederlo individuato e disegnato dalla linea di canto. Ora il preludio di Ireland ci dà veramente questo senso d'incubo con straordinaria immediatezza. Le due battute che si ripetono ininterrottamente esercitano sul nostro animo — specie dopo la seconda e la terza audizione — un potere, che non si distrugge quando l'onda dei suoni è svanita: il pianoforte è silenzioso eppure sentiano ancora riecheggiare in noi quella frase ostinata con un senso di oppressione e di fatalità. Di essa il compositore ha materiato, su di un angoscioso ritmo di 5|8, una pagina varia, per quanto possibile, di accenti, facendoci assaporare a tratti alcune oasi di luce e di serenità, quasi un riposo per l'anima travagliata. Per la profonda e sincera umanità e per la purezza del linguaggio questa pagina suscita risonanze nel nostro intimo assai più che *Obsession* o *The Holy Boy* o *Fire of Spring* dopo i quali non sappiamo trovare che una cortese parola di ammirazione per la loro fine brillante grazia di *fogli di album*. *Undertone* ci prende perché lo sentiamo così fraterno al nostro cuore, da farcelo sembrare come espresso da noi, mentre lo ascoltiamo; anche se dal punto di vista strettamente musicale, riconosciamo che esso sia stato superato dalle recenti *London Pieces:* una revêrie-barcarola, ispirata dal Tamigi a Chelsea, ed una

bizzaria dedicata a *Ragamuffin*, il *gamin* delle vie londinesi. Anche questi pezzi schiettamente tematici; ma nel primo il musicista dà una insolita predominanza all' elemento armonico sì che i contorni della costruzione riescono delicatamente sfumati e saporosi tocchi di colore ravvivano l'architettura un poco massiccia. Ma *Ragamuffin* è tutto brio e monelleria: sgambetta, corre, si ferma e fa smorfie: poi si fa comicamente serio, al ritmo grottesco di una di quelle marcie danzanti, di cui il tipo forma tutto l'*anglicismo* di *General Lavine* di debussyana memoria.

Il preludio orchestrale *The Forgotten Rite* — che crediamo l'unico lavoro sinfonico del maestro inglese — ci riconduce in atmosfera di sogno: la sua bellezza è data dalla delicatezza dell'orchestrazione, che trae i suoi effetti quasi completamente dalla disposizione dei corni, dei flauti e delle arpe. La composizione evoca paesaggi irreali avvolti in brume azzurrognole e figure evanescenti: basata esclusivamunte sulla gamma pentafonica, ha un curioso sapore di esotismo non privo di fascino. È inutile aggiungere che anche essa è costrutta minuziosamente su due temi: uno largo e mistico degli archi con cui si inizia, su di un rullo di timpani, l'altro ch'è quasi un'appoggiatura di cinque note del flauto. E poichè tutto nasce con spontaneità da essi, anche i *glissandi* delle arpe, ci pare che non si potrebbe essere più *tematici* di così!

Ciò dicendo non vogliamo annettere alcuna svalutazione alla nostra constatazione: ma solo affermare e riconfermare, se ancora ve ne sia bisogno, questa decisa e costante orientazione della musicalità irelandiana. La quale, senz'alcun dubbio, attinge la sua sostanza ad una nobilissima coscienza di artefice, ed ha saputo mantenersi incontaminata e sincera sinora, al di sopra di ogni compromesso e di ogni tentazione di successo, per innata dirittura e rude disciplina (in inglese si dice con vocabolo efficace *ruggedness*). L'elegante e paradossale aforisma: che in arte non vi siano percursori ma

soltanto ritardatari, va interpretato con molta prudenza e con abbondante dose di buon senso: altrimenti c'è il rischio di vedersi sfumare fra le mani quel po' di spirito che contiene. Il caso Ireland ad ogni modo si incaricherebbe senz'altro di dargli la più esplicita delle smentite.

ERIK SATIE

A molti lettori il nome di questo musicista normanno risveglierà il vago ricordo — sepolto in una soffitta della memoria — di un precursore dell'arte di Claudio Debussy. Ma a quasi tutti l'opera sua sarà ignota: nè si potrà farne accusa — almeno una volta! — alla tradizionale indolenza ed al poco amore degli artisti italiani per la cultura in genere e per quella musicale in ispecie, quando si pensi che pur nella sua patra Erik Satie è quasi un dimenticato, oltre che un verlainiano *musicien maudit*.

Ma c'è di più. Poco a poco questo nome così terribilmente *fantaisiste* e così poco francese è andato adombrandosi in un velo di leggenda: sì che molti l'hanno creduto il parto di un cervello burlone che volesse gabellare roba sua per opera altrui.

Ora non si tratta affatto di una mistificazione, per il semplice fatto che Eric-Alfred Leslie Satie oggi mangia, beve e veste panni; e — quel che più conta — scrive musica. E se il suo nome sa di mistero, egli non ne ha davvero colpa (ma forse se ne sarebbe trovato uno lui ancor più strano!); chè se l'è trovato bell'e pronto nascendo da madre scozzese cinquantatre anni or sono, a Honfleur.

A otto anni suonava l'organo nella chiesa di Santa Caterina: e nel silenzio della chiesa gotica, solo, sperduto dinanzi alla tastiera sotto la luccicante fila delle canne, l'anima infantile spaziava in cieli luminosi e sereni, perdendosi nel dissolversi lento delle armonie liturgiche. Non fu senza conseguenze

questo aprirsi della sua coscienza estetica in un'atmosfera di misticismo e di divinità, profumata dai grandi fiori del canto gregoriano. Mentre da un lato egli si preparava ad accogliere il verbo dell'occultismo e della magia e ad allontanarsi quasi con ribrezzo dal naturalismo imperante, dall'altro la sua personalità musicale veniva assumendo quella particolare simpatia per certe modalità e quella tendenza all'atonalità che vedremo essere i caratteri della sua opera futura.

Entrò nel Conservatorio, ma fu un allievo assai irrequieto e irregolare: seguì il corso di pianoforte di Mathias, poi quello di violino, poi quello di composizione. Ma infine ritornò all'aria libera.

Troppo anelava al suo mare di Normandia ed al vento salso della Manica per poter rinserrarsi per lunghe ore in un'aula di scuola.

Non potendo — nè volendo — rinunciare a Parigi, si isolò dal mondo: e passò delle giornate intere in Nôtre-Dame a scoprire l'armonia silenziosa dell'architettura gotica e ad inebriarsi dei misteri del canto liturgico, che gli dovette apparire nato quasi ad esprimer quella.

Frutto di queste meditazioni sono le *Ogives* (1866) e le *Sarabandes* (1877): con esse e con le seguenti *Gymnopedies* e *Gnossiennes*, noi ci troviamo di fronte ad una notevole novità di mezzi espressivi (leggi: armonici) al servizio di una visione d'arte elevata. Si può dire che l'importanza dell'opera satiana, il suo valore, la sua essenza musicale siano tutte in queste opere di giovinezza. Tutto ciò che in esse può apparire desiderio di differenziarsi ad ogni costo non è per chi ben le riguardi che fervore di vita e freschezza di sensibilità, che non sa adagiarsi nelle forme antiquate ne può esprimersi con le formule del passato.

Certo il temperamento di Erik Satie era di quelli che desiderano una rivoluzione pur di uscire da uno stato di cose qualunque esso sia e forse non sanno dove usciranno a sfociare. Ma pure in queste pagine, sotto la parvenza del

rivoluzionario, si sente che c'è l'uomo prudente che si è persuaso poco a poco della necessità della liberazione ed a quello è giunto con una somma di esperienze, tale da non farlo arretrare dinanzi ad alcun ostacolo.

Le tre *sarabande* segnano una data importante nella storia della musica francese. Pur conservando alla forma quel predominio direi « in regime costituzionale « che solo può concedere tutte le libertà, senza degenerare in anarchia; pur mantenendo quelle caratteristiche di quadratura proprie alla danza lenta, dolorosa: quale nuovo sapore di sonorità e quale delicatezza di scrittura! Questi accordi sembrano davvero esalare tutta la severa poesia delle cattedrali gotiche, ma non è più la visione estetica e mistica del credente che si perde in cieli oltreumani, bensì quella dell'uomo moderno che vi ravvisa esaltazioni di vita e tessuto di nervi vibranti. La concezione da statica diviene dinamica: è tale che non ci allontana più dall'umanità, ma ce ne fa comprendere le ragioni; non la disdegna ma ci esorta ad amarla, perchè, al di là delle parvenze, vi è in essa una sostanza eterna di bontà e di bellezza.

Ed ecco parallelamente al nuovo « ethos » svolgersi la rinnovazione dell'espressione. Quello che nei musicisti precedenti — Franck primo fra tutti — era adagiarsi in forme solenni, di una armonistica rigidamente diatonica, fiorita di cadenze austere, e tendente in ogni modo al riposo, diviene qui vibratilità, irrequietudine tonale, tendenza a non risolvere, al ritardo, alla sospensione: dinamismo di impulsi, un mutare continuo direzione, un'ansiosa ricerca di esprimere con la maggior compiutezza il tremar dell'anima sulle soglie del mistero. (In fondo sogghigna l'incredulità dello scettico: non ancora il riso amaro o l'implacabile ironia che si riveleranno più tardi).

L'importanza strettamente tecnica delle prime opere di Erik Satie passa in secondo piano, se considerata a sè: ma il rinnovamento dell'espressione in relazione con la sensibilità

estetica vuol invece essere stimato come una delle prime rivelazioni di quell'arte che troverà indi a poco il suo più compiuto artefice in Claudio Debussy.

Molte parole furono scritte a questo proposito: cioè dell'influenza che tali timide voci hanno avuto sull'opera del musicista di *Pelléas*; e si è esagerato piuttosto. A quei critici per i quali l'ufficio della loro arte non è se non rintracciamento di legami e di derivazioni, di *prima* e di *poi*, di tutto un tessuto tenace e parassitario aderente all'opera d'arte, e non sintesi rivelatrice ed isolamento del capolavoro nella sua schietta individualità e potenza; a quei critici il fuscello di paglia rintracciato da un musicologo francese è sembrato un'enorme trave. (Il fuscello era nè più meno che l'affinità della debussyana *Sarabanda* dalla suite *Pour le piano* apparsa nel 1901, cioè dopo che Debussy aveva già dato migliori saggi del suo linguaggio; e l'aver egli dimostrato affetto per questo suo vecchio e fedele amico, additandone l'opera del tutto ignota al pubblico e orchestrandone poche pagine pianistiche...).

Or bisogna por mente che questi due artisti quasi coetanei vissero la loro pensosa giovinezza nello stesso ambiente, gustando quasi le stesse sensazioni, avvicinando quasi gli stessi uomini, assistendo con animo diverso ma fraterno allo sbocciare di una poesia nuova, di una nuova arte figurativa, di tutto un nuovo mondo di sensazioni e di imagini. E non fu che assai più tardi, verso il 1894, allorchè Claude-Achille Debussy aveva avuto quasi la vivida folgorazione della sua arte futura dopo la lettura del dramma maeterlinckiano, che i due musicisti si legarono di amicizia, nella frequente comunione delle sedute dell'avenue Trudaine. Entrambi avevano già gustato il sapore della musica onde s'accompagnavano le danze giavanesi all'Esposizione del 1899.

Ma da tutte queste esperienze mentre Erik Satie traeva il breve spunto per pagine fugaci, Debussy ricreava in sè, in una con le melodie zingaresche della Piccola Russia e con le brevi liriche estremorientali, un'espressione nuova, aderente

alla sua sensibilità raffinatasi sino alla morbosità al fuoco del cenacolo mallarméano e della scuola degli impressionisti pittori. E se nel normanno l'armonistica delle none e delle undecime s'inquadrava nell'efimera vita di un accordo prezioso ed insolito, nel parigino si allargava in orizzonti infiniti e nella visione *organizzata* di tutta una estetica illuminatrice. Onde sarebbe in errore chi pensasse di Satie quel giudizio che di solito si attaglia ai precursori: che essi rendano possibile con la loro opera immatura quella più ferma dell'eroe. Entrambi i nostri musicisti sono espressi dal loro tempo, per una moltitudine di circostanze di temperatura morale ed artistica e pur sociale, che qui sarebbe lungo ricordare.

Tuttavia, pur dopo lacerato questo velo di leggenda onde il nome dell'autore delle *Gymnopedies* è avvolto, rimane di lui ancora una sostanza musicale degna di rilievo.

Debussy si riposerà dopo qualche esperimento nell'immobilità del suo stile, tal che correrà il rischio di farlo degenerare in maniera: Satie inseguirà ancora, naso al vento altri miraggi sfuggenti, seguendo altre traccie, allontanandosi sempre più dalla via maestra della tonalità. E finirà per perderla definitivamente di vista: e vagare in un errore senza via d'uscita.

Il suo spirito lo esortava sempre più verso la solitudine ed il disprezzo d'ogni cosa stimata o amata per l'innanzi, ed in primo luogo del pubblico ch'era per lui e per i suoi amici esoterici « le grand Collectif Ignare ». Alcuni fatti della sua vita testimoniano del suo spirito bizzarro e in certo modo ci preparano alle composizioni della sua terza maniera, iniziatasi all'incirca nel 1903 con i *Morceaux en forme de poire*.

Nel 1892, avendogli l'*Académie Nationale* ricusato la presa in considerazione del balletto ad un sol personaggio *Uspud*, egli manda i testimoni all'imprudente direttore del teatro sovvenzionato. Alla morte di Guiraud si presenta a sollecitare i suffragi dei venerandi membri dell'Istituto, ch'egli ha quotidianamente schernito. Nel 1911, dunque a 45 anni,

segue un corso della *Schola Cantorum* e ne ricava il beneficio di due raccolte scolastiche, nelle quali con una compunzione di penitente non convinto ci dà esempi di stile fugato e di contrappunto....

Dinanzi a tali scorribande si resta perplessi, ed incerti quanta parte di esse attribuire a nativa irrequietezza ed insofferenza di temperamento e quanta a decisa volontà di *épater* l'eterno borghese. E tutta l'opera dell'ultima maniera non si sottrae purtroppo a questa fatalità: il musicista, per eccesso di analisi e per deviazione di convincimenti, si dà ad inseguire un'espressione che vorrebbe essere liberazione e preveggenza, ma che in fondo non riesce a liberarsi mai compiutamente dalle abitudini, se non per darci delle impressioni musicalmente poco interessanti. La frammentarietà della composizione, quasi sempre in serie di brevissimi periodi senza copulative, ci suggerisce il confronto con le marinettiane *parole in libertà*; l'analogia si conferma ritrovando anche nelle pubblicazioni del musicista quel tentativo di novità ortografica per cui dalle pagine del nostro profeta del futurismo tutti i segni di interpunzione sono stati rapiti da un vento di folla (Ma, qui come là, queste singolarità tipografiche contano men che nulla: ed è curioso veder abolite le divisioni nelle *Gnossiennes*, stampate nel 1915 ma scritte nel 1890, cioè con tutto rispetto della metrica, diciamo, scolastica).

C'è tuttavia da augurarsi soltanto questo: che come le *parole in libertà* non sono state senza beneficio per la prosa moderna, quasi potandole della copiosa asfissiante fioritura dell'aggettivazione, a tutto vantaggio del verbo e della solida snellezza della costruzione, così queste « divagazioni » satiane possano trovare un terreno fecondo ed una coscienza più sicura: e specialmente più musicale.

Poichè, in fondo, le ultime opere del Satie dànno l'impressione di assistere ad un tentativo di rivoluzione musicale fatto da un letterato. Ed è strano ciò: che mentre tutte le tendenze artistiche contemporanee più avanzate tendono sempre

più a limitare, a confinare rigidamente ciascun'arte nel proprio campo, contrapponendosi alle teoriche della « riunione delle arti » (valga per tutti l'esempio della pittura cubistica, o meglio quella dei nostri Soffici, Boccioni, Carrà, etc.); questa del musicista normanno nasce e si ricollega strettamente al movimento letterario francese, cui s'è già accennato.

S'io apro e leggo *Les trois valses du précieux dégoûté*, sono colpito dalla quantitá di parole che vi sono stampate: certamente più parole che note. Ogni (come dire?) rigo v'è commentato con didascalie non prive di spirito e di buon umore, ma del tutto pleonastiche. L'umorismo beffardo, che forse era nelle intenzioni del musicista, è, se mai, tutto nel testo, ed assai spesso diviene caricatura non sempre appropriata e misurata. Quanto siamo lontani dalla gaiezza di uno Chabrier, o, tra gli altri spiriti moderni, dalla fine ironia del Ravel delle *Histoires naturelles*, dall'arguta canzonatura del *Children's corner* debussyano, dall'*humour* corrosivo della *Sonatina* di Casella.

Il materiale sonoro è terribilmente vecchio: scomparsa ogni reliquia di contrappunto, uniformato il ritmo in un repertorio di disegni senza vita, anche la elaborazione armonica non ci apporta alcun soffio di fresca giovinezza. Il Satie gira gira gira eternamente come un avaro attorno al suo piccolo tesoro armonico e ne disperde poco a poco gli ultimi spiccioli di rame. E son proprio quelli che ogni dilettante delle cinque parti del mondo possiede in fondo alla tasca dei pantaloni e ci viene ricontando ad ogni momento, con un suonar falso di moneta che sia logora e senza rilievo per l'uso volgare.

Il tempo, onesto giudice, ha fatto giustizia delle formule e dei sistemi costruiti penosamente o ironicamente al di fuori della vita. Quanti caddero vittime inutili: e si credevano destinati a rovesciare idoli e troni!... La vita, giusta ma inesorabile, non permette che la si ignori: come fiori di serre calde queste espressioni avvizzirono e caddero. Se in esse erano latenti germi fecondi, cadendo in un terreno più sano,

si riproducevano con rigoglio novello in altre fioriture, in altre messi. Tutti contribuiscono a questo perenne risorgere e rinnovarsi: ma la via è segnata di pietre miliari luminose in eterno perchè in esse con maggior intensità si sommarono i caratteri della bellezza unica « che non ha tramonti ».

Oggi che l'arte pare soffermarsi per un più lungo volo in un pensoso raccoglimento e considerare la sua essenza con più fervida e pura religiosità, queste voci di falsetto paion giungerci da un mondo lontano e senza più echi nell'anima nostra avida di commozione umana e di impeto irrefrenabile. Ed è non senza rammarico che vediamo risolversi sotto i nostri occhi queste pagine di un musicista, per altri versi degno di stima. Accanto a Debussy, Erik Satie potè figurare per alcun tempo come un maestro ed un profeta. Ma poi Debussy s'elevò, costruendola, su per la sua torre — sia pur d'avorio — donde il mondo gli apparve una epifania di nuove forme vibranti per mille spiriti nuovi. Si è che ardeva in lui una piccola vivida fiamma: quella del genio, che Satie non aveva.

CYRIL SCOTT

La figura dell'inglese Cyril Scott non é di quelle che s'impongono per genialità innovatrice: siamo con lui nel campo dell'arte che non va per strade non battute, ma sa contornarsi di elementi preziosi, affermando una sua bellezz fragile ma non trascurabile. Questo musicista è stato salutato dai suoi connazionali col nome di *nuovo Debussy,* e lo stesso maestro francese contribuì a rafforzare questo attributo con un giudizio che è forse troppo lusinghiero, per essere equanime.

Il carattere sostanziale di tutta la musica di Cyril Scott va ricercato altrove: la sua predilezione per alcuni accordi debussyani — l'accordo di nona, per esempio — spinta nell'inglese fino all'ossessione non è che un'apparenza, non è che una velature di atmosfera moderna. L'arte di Cyril Scott ha le sue radici nella più schietta sensibilità romantica dei tedeschi contemporanei di Schumann: con in più qualche elemento etnico e folk-loristico, che ne ravviva il tono. Cyril Scott a dodici anni è andato a Francoforte, all'*Hoch Conservatorium*, e vi è rimasto diciotto mesi: dopo un soggiorno di circa quattro anni in patria (ad Oxton, nella contea nord-occidentale di Cheshire) è ritornato a Francoforte e vi ha studiato la composizione sotto la guida di Ivan Knorr. Qui comincia la sua fama: una prima *sinfonia* è eseguita nel 1899 a Darmstadt, e Hans Richter diviene un ammiratore di questo musicista ventenne, così che più tardi ne dirige la *seconda sinfonia* a Manchester. La Germania apre le porte alla nuova promessa; gli editori tedeschi si accaparrano i

suoi lavori. Il caso non è unico: ma può essere motivo a qualche riflessione, in relazione a quanto diremo oltre.

Abbiamo riprodotte queste note biografiche non per pedanteria ma per confrontarle con i primi passi di un altro musicista, di fama altissima non sempre proporzionata al valore: di Grieg. Questi due artisti hanno tra di loro moltissimi punti di contatto. Cyril Scott è nato allorchè la *Damoiselle élue* gettava i suoi primi bagliori sui nuovi orizzonti armonici e tonali: egli ha saputo trarne profitto con quella tenacità ed insieme ristrettezza che sono proprie delle razze sassoni. Romantico di temperamento e lirico essenzialmente, egli è stato tratto a studiare e ad attingere dall' elemento popolare come una fonte di poesia fresca ed insolita; e, adornata di brevi motivi lirici, di qualche fronda schumanniana e di vibrazioni debussyane, la sua opera ha avuto ammiratori ferventi e difensori convinti. Le sue composizioni da camera hanno una diffusione considerevole in ispecial modo in Germania, in Inghilterra ed in Francia: in Italia sono le sole — insieme con quelle sinfoniche di Elgar — a rappresentare la musicalità inglese contemporanea.

Il giudizio, che abbiamo detto sopra, sull'opera generale di Cyril Scott non esclude la nostra ammirazione per alcune rimarchevoli belle qualità del musicista inglese. Siamo stati un po' severi, in quanto che s'è voluto ricondurre la valutazione dell'opera dello Scott entro limiti più modesti, trascesi da apostoli infervorati e dall'amore resi ciechi. Infatti se esaminiamo le numerose composizioni scritte per il pianoforte dal musicista di Oxton, dobbiamo a loro riconoscere immediatamente la sicurezza e la perspicuità della scrittura pianistica. Lo Scott — che senza essere un virtuoso della tastiera è pure un valoroso pianista — conosce assai bene quelle risorse dinamiche e di timbro dell' istrumento, che non si possono oltrapassare senza apportare danno all'opera. Il pianoforte, pur essendo l'istrumento più vario e più suscettibile di rendere mille varietà di suono e di colore, ha certi confini che

limitano nettamente la sua espressività. Sembrano cose ovvie, e forse non lo sono: dacchè in molti compositori moderni c'è una tendenza a voler fare esprimere al pianoforte quello che esso non può esprimere, e ottenere in tal modo un efetto non certo previsto dall'autore. Lo Scott non si abbandona a concezioni sinfoniche scritte sulle due righe o sulle tre righe o sulle quattro righe del pianoforte: la sua musica è non solo scritta ma pensata pianisticamente. E non è a credere ch'egli con ciò rinunci a servirsi di tutte le possibilità del pianoforte: basta dare una lettura ai suoi pezzi per convincersi di questa sua perfetta conoscenza.

Le composizioni di Cyril Scott per il pianoforte non hanno mai dimensioni e sviluppi considerevoli, se si eccettuano la *sonata per pianoforte op. 66* e quella per pianoforte e violino che non sono davvero tra le cose più riuscite del musicista. Il pezzo di solito non ha dimensioni che superino le tre o quattro pagine (spesso neppure le due pagine) poichè non ha sviluppo. Intendo dire: sviluppo di idee, e non sviluppo tematico o in qualunque modo formale. Oggi non è il caso di classificare un musicista dall'abilità di collegare anello con anello per giungere a quelle forme di intrecci così care ai professori di contrappunto e di fuga del vecchio stampo. Ma spesso si nota nei pezzi lirici dello Scott la mancanza di qualche elemento sostanziale: il musicista si lascia impressionare soltanto da una nota, da un accordo, da un ritmo che nascono dall'impressione letteraria del titolo; e vi gira attorno, generando spesso un senso di esilità, e qualcha volta quello più pericoloso di monotonia. Noi abbiamo dei capolavori di brevi impressioni, con motivo lirico: i *preludi* di Debussy. Ma non ci viene mai fatto di pensare alla alla loro povertà di sostanza, perchè il quadro è di perfetto equilibrio e i toni vari si integrano nella visione complessiva; non c'è mai nella cornice qualche cosa che tenda a demergere se non per porre in evidenza il carattere proprio della composizione.

Nei pezzi più conosciuti dello Scott — che sono anche

quelli di data più remota — come i due dell'op. 47, l'op. 54, i due *schizzi* op. 57 e altri, sino ai cinque «poemi» ed alle impressioni indiane ed egiziane esclusi, si sente qualche cosa che sa d'improvvisazione; non perchè la linea vi sia inelegante o l'idea si presenti sotto la specie della volgarità. Cyril Scott è troppo aristocratico musicista, artista anzi nel più largo senso della parola (tra le altre sue manifestazioni sono notevoli anche le sue opere poetiche), perchè la sua penna anche nel primo getto della ispirazione non sappia contenersi nei limiti della più sobria misura. L'improvvisazione si sente in quanto che l'idea che informa il pezzo non è maturata, non è cresciuta nell'anima creatrice del musicista sino ad uscire in istato di vitalita non solo intrinseca ma capace di fecondare o di riprodursi essa stessa. È qualche cosa di bello, ma di un bello sterile. Ce ne accorgiamo rileggendo il pezzo la terza e la quarta volta: ci danno l'impressione di freddo e di indifferenza, non disgiunta da quella ammirazione cerebrale, che proviamo dinanzi a certe perfette bellezze femminili, che si dicono «insignificanti» o «inespressive come belle bambole». È una constatazione che ci rincresce fare, perchè alla prima lettura siamo rimasti presi da quello spunto — ritmo o accordo, più spesso pedale — che dà l'atmosfera alla composizione.

E tutta l'opera pianistica nel complesso non è molto varia: sino al 1912 la produzione per il pianoforte di Cyril Scott ondeggia come abbiamo già accennato tra un popolarismo folk-lorico alla Grieg, ed un armonismo volutamente moderno e di evidentissima derivazione debussyana.

I *Poemi* sono cinque: ispirato ciascuno da un frammento poetico del musicista stesso. La fattura di queste composizioni svela già uno studio più profondo: le linea è già più decisa: c'è una costruzione di «pezzo» che le rende piu salde e relativamente più sostanziose. Ma la solita mancanza di fiato lungo è ancora evidente: la sonorità affascinante talora non serve a mascherare la sottigliezza evanescente del contenuto. *Papaveri*, ad esempio, s'inizia con un languido movimento di seste nere, che servono più tardi a sorreggere un disegnino di due battute, d'una fragilità simpatica ma che si

disperde quasi sotto le mani allorchè dopo l'interruzione della misura in 6|4 — quasi un richiamo replicato — è ripetuto integralmente, con la coda della stessa misura. Ed ecco risopraggiungere il movimento ondeggiante dell'inizio, in tempo doppio, come a disegnare l'immensa distesa del campo di grano: e quindi un tema, diremo, umano, che per essere troppo breve lo Scott torrisce e rigira con due ripiegamenti (misura 5|8) assai forzati, per ritornare — sino alla fine ormai — alle prime battute, con in più qualche eco di campana. Orbene, in tutto ciò c'è un bel colore, c'è anche un fiato di poesia; ma è poco ancora: ci manca qualche cosa di veramente *musicale*. E' un'ombra che poteva concretarsi in carnosa persona, e che invece è rimasta vana forma.

Potrei, soffermandomi su ciascuno degli altri quattro poemi, farvi notare gli stessi pregi e gli stessi difetti: anche in *campane*, che pure è dei più caratteristici e dotato di una magnifica sonorita, sì da farcene quasi desiderare la traduzione orchestrale: anche in *uccelli di paradiso*, pieno di squisito colore, ma pur tortuoso ed involuto nell'artificio continuo di rendere l'apparenza di complessità, con continui inutili mutamenti di tempo da una misura all'altra. (Nella 3.ª pagina — 12 misure — vi sono le seguenti notazioni di tempo che si susseguono ad ogni battuta: 5|8. 3|8. 7|16. 5|16. 6|16. 9|16. 24|16. 4|8. 11|16!)

Alcuni atteggiamenti di languore orientale e qualche pennellata di colore esotico appaiono già sin dalle prime opere di Cyril Scott: la sua anima di poeta lirico deve ritrovare echi molteplici nel mondo un po' fantastico dell'oriente, che gli pone a disposizione inoltre una tavolozza di colori nuovi e armonicamente peregrini. Così che il musicista inglese — dopo alcuni tentativi sporadici di « pezzo esotico » come il *lotusland* — ci ha dato due raccolte (di equilibrio... pentagonale anche queste) di impressioni orientali: *Impressioni da l "libro della Jungla" di Kipling ed Egitto.*

Le cinque impressioni indiane sono una delle più belle cose di Cyril Scott: l'arte sua raffinata ha saputo piegarsi in mille atteggiamenti, darci mille risonanze misteriose e affascinatrici, riflessi di luci e di colori. Egli ha saputo ben pe-

netrare l'opera mirabile del forte poeta, ed esprimere con intuito non mai declinante questo divino mistero di metamorfosi in cui la belva e l'uomo sono ricondotti alla comune sorgente della loro energia, alle forze elementari, e « la storia è tutta quanta sommersa nella immobile eternità della natura ». Anche qui v'è un forte soffio di natura e di poesia primigenia e barbarica: anche qui alita quello spirito di forza e di semplicità, che non si risolve in schematismo, ma dà una brutalità umana e possente alle pagine dello scrittore anglo-indiano. E il carattere ha un'impronta di originalità che si trasporta da un pezzo all'altro: dalla misteriosità solenne e paurosa, piena di fruscii e di sibili, di ardore e di silenzio di *la iungla*, alla malinconia serena e contemplatrice del *canto mattutino*, dall'*alba* colorata e tenue in riva all'oceano alla burlesca onomatopeia e fresca grazia del dialogo tra *Rikki-Tikki-Tavi ed il serpente*, all'originale *danza dell'elefante*. Più artificiosa è l'arte delle *Impressioni d'Egitto*; c'è più maniera, e quasi si sente la stanchezza del musicista che deve ritornare più volte sulla sua sensibilità non sempre *alerte*: tuttavia non certo priva di solennità paurosa ed echeggiante è *Nel tempio di Menfi* e la *Marcia funebre del grande Ramsete*, nè trascurevole la poesia che emana dalle altre tre impressioni di carattere lirico. Lo Scott è maestro di eleganza: e sa dare una caratteristica voce a tutte le sfumature della natura. Non sempre egli sa dimenticare, tuttavia, a tempo; c'è qualche volta la compiacenza dell'artista che ha trovato uno spunto armonico simpatico e adatto e non sa più liberarsene: ed una certa scarsezza d'invenzione contribuisce a farlo spesso girare più e più volte attorno ad una battuta. Ma la finezza di certe intuizioni e la costante eleganza di scrittura lo pongono indubbiamente tra i più delicati musicisti contemporanei: certe recenti *miniature* infantili sono a questo proposito piccoli quadretti di una grazia e di una poesia non comuni.

Lo Scott non ci ha dato delle vere liriche per una voce: egli ha scritto e pubblicati molti canti per soprano, in cui la parte pianistica è ridotta per la maggior parte a poco più di un accompagnamento. Questi canti hanno tutti una tenuta

melodica assai chiara e si tengono in un campo armonico popolare: sono pregevoli alcuni per la bellezza dello spunto melodico e per un certo simpatico andamento popolaresco di ottimo gusto. Inoltre il musicista inglese ha tentato opere di maggior mole, come ho già accennato; sia nel campo della musica da camera sia in quello della sinfonia. Ma il suo valore si riattacca essenzialmente alle brevi pagine del pianoforte. Il suo temperamento è troppo delicato e di un lirismo troppo intimo per giungere a concepire l'affresco o la vasta tela; ed insieme l'arte sua è troppo materiata di sfumature e di coloriti tenui per giungere alla costruzione di opere complesse e di struttura e di intendimenti.

Cyril Scott rimane il musicista dell'*impressione*, ch'egli ha saputo portare spesso a bellezza insolita, compenetrandovi la sua conoscenza del pianoforte e delle sue possibilità espressive, la sua anima poetica sensibilissima e la sua arte del colore, che pur non essendo assolutamente originale nella sostanza, trova tuttavia atteggiamenti peregrini. Così questo solitario artista procede dirittamente nella sua via: ed il suo nome si diffonde, con la sottile virtù di persuasione intima, che dalle sue pagine emana.

DÉODAT DE SÉVERAC

Un critico severo ed eminente di Francia chiudeva una sua cronaca sul *Temps*, dove s'era espresso in termini assai lusinghieri per l'opera di Dèodat de Severac, dicendo ch'essa « è piena dell'odore della terra, e vi si respira il profumo del suolo ». Ne fermava così il carattere, esaltandone in pari tempo le doti. E infatti quel musicista che veniva dinanzi al gran pubblico non ignoto ma neppur preceduto da popolarità clamorosa, recando tra le braccia un fascio di fiordalisi e di rosolacci ancora odorosi della terra, con un suo abito di fustagna di taglio paesano, dovette davvero apparire ai frequentatori dei concerti parigini come un simbolo del paese lontano e fecondo. Ad essi, cresciuti tra le preziosità parnassiane e le *fumisteries* simboliche, per cui l'uomo s'era ormai stilizzato nell'unica sagoma di un *frack*.

Ma la folata di odori campestri ch'entrò nei petti attraverso quelle pagine buone e quasi religiose per un misticismo di primitivo, non mancò di dare un'impressione d'insolito benessere ai polmoni che non si dilatavano che *in stile*, e il nome di de Severac passò dalle colonne del giornale nel ricordo di coloro che ne avevano ascoltato le composizioni. De Severac fu *qualcuno:* ma *qualcuno* che amava tenersi in ombra. Quegli che i critici avevano battezzato « la promessa della *Schola cantorum* » era — ed è oggi ancora — un tale dispregiatore di réclame, da fare arretrare, dinanzi alla soglia del suo avito castello di Saint-Felix anche il più ostinato ed agguerrito cacciatore di indiscrezioni. (A Parigi negli ambienti

musicali è noto che il musicista *languedocien* non risponde neppure alle lettere... del suo editore, con una indifferenza che, se non fosse scusabile perchè istintiva e connaturata al suo temperamento, potrebbe apparire una posa di pessimo gusto).

Ed a Parigi de Severac giungeva frettolosamente per assistere alle prove di questa o quella sua opera: poi, più frettolosamente ancora, se ne ripartiva verso il Mezzogiorno, come temesse l'influenza nociva dell'atmosfera della metropoli. Ritornato alla sua campagna svestiva l'abito parigino per rivestire la casacca del contadino e rivivere nella comunione della sua terra aspra e materna. Bisogna intendere questa apparente misantropia che non è affatto odio di prossimo e desiderio di isolarsi. L'amore per la natura rende questi uomini amorosi di quelle creature che alla natura più direttamente e più saldamente aderiscono. Le villanelle che ritornano a braccetto dai campi già scomparenti nell'ombra del crepuscolo e cantano a squarciagola, con suggestivi effetti di coro, le vecchie canzoni di Francia (anche quelle che de Severac ha deliziosamente elaborate per la indimenticabile Yvette!); le campane dell'*Angelus* che lasciano cadere nel cielo d'ametista del tramonto goccie sonore di nostalgia non disperata ma pensosa e serena; le sagre campestri, orgie di colore e di movimento; le veglie al focolare quando la nonna racconta la fiaba eterna del bene che trionfa e del male ch'è punito; tutti questi motivi ricorrenti quasi in ogni sua opera dove l'umanità vive le sue ore più belle e più chiare, dove ogni creatura si rivela con intensità di commozione spontanea e libera da travestimenti cerebrali; tutti questi motivi denunciano l'affetto del musicista per quelli che vivono accanto a lui e come lui sanno comprendere le gioie che dà la terra, ed esserne lieti e paghi. C'è in tutto ciò qualche cosa di mistico e di eroico al tempo stesso. Qualche cosa che de Severac ha attinto dalla sua educazione di fanciullo e di adolescente, accanto al padre, pittore di paese, attaccato al suolo natale irremovibilmente; e dalla sua educazione artistica, formatasi alla *Schola* accanto al Bordes, al Guilmant, al d'Indy, ancora rispecchianti la severa religiosa figura di César Franck. E che una diretta influenza franckiana sia sensibile nella musica di de Severac,

lo dimostra in particolar modo il poema georgico per pianoforte *Le chant de la terre*, dove il tema fondamentale pare venir fuori dalle profondità sonore di un organo, e i due primi quadri: *Le labour* e *Les semailles* si incidono come due affreschi di misteri cristiani.

Però l'ammirazione devota per il *père* Franck e la lontananza dal focolare di tutte le evoluzioni ed i chimismi della arte, non hanno impedito a Dèodat de Severac di accogliere con prudente saggezza la nuova voce che per bocca di Claudio Debussy veniva ad aprire nuovi orizzonti nel campo dell'espressione. Prudente quella saggezza, in quanto che il musicista di Linguadoca ha compreso immediatamente che non esisteva una *tecnica debussysta* come non esisteva una *scuola debussysta*. Egli ha compreso allora quello che, poco a poco, è venuto facendosi chiaro a tutti: che l'unico *debussysta* era Claudio Debussy: che forse se Debussy non fosse nato, un altro avrebbe fatto scandalizzare i professori di conservatorio, anche se con minor genialità.

E perciò si è salvato dalla imitazione, isolandosi in una sua concezione stilistica e sensoriale, non priva di difetti, ma certo notevole per nobiltà e per personalità.

Dall'esame delle sue composizioni deriva inoltre un'altra osservazione: che il de Severac scinde nella propria concezione della natura, gli aspetti di questa che non danno se non sensazioni *fisiche*, da quelli capaci di concatenarsi — dopo averli suscitati — con i nostri ricordi, con le nostre passioni, con le nostre aspirazioni; da quelli insomma che possono essere umanizzati; dagli *stati d'anima* secondo la frase cara agli impressionisti. Nella suite *En Languédoc* queste due visioni si seguono senza mai confondersi o integrarsi; cosi *A cheval dans la prairie* segue a *Sur l'étang, le soir* e precede *Coin de cimetière au printemps*. Nel poema *Le chant de la terre* invece il musicista riflesso meglio si confonde con il musicista descrittivo, ma tuttavia non sempre in modo che le due *aisthesis* dell'artista non possano essere separate. Diciamo subito che ci sembra assai più notevole il commosso autore di *Sur l'etang le soir* che non quello della *Grêle*. La personalità del de Severac è completa soltanto

allorchè i due elementi convivono legati da un'atmosfera che ne rende invisibili i contorni particolari. Allora la composizione assume un equilibrio di forze ed un'armonia di forme perfetta: e non dilaga in episodi voluti, nè stagna in ripetizioni inefficaci.

Esaminiamo nel poema per pianoforte già citato il secondo numero: *Les semailles*. Su di un disegno ondeggiante di crome in sordina si presenta il tema: un tema rettilineo, chiaro, che sembra ripetersi indefinitamente, per la sua insistenza tonale. Ed ecco la pianura uguale, senza rilievi di colline, di cui i vapori del suolo impediscono di scorgere il limite estremo: bella di una sua bellezza triste, pallida. Ed ecco l'atto pio, quasi il sacrificio cristiano della seminagione: l'uomo che feconda la madre inesauribile e con un gesto calmo delle braccia (« ... e nel gesto hanno una maestà sacerdotale ») getta il seme nella traccia del ferro fumigante. Ed ecco la voce della natura: un richiamo di donna, un grido di fanciulla, un'eco sul vento; come una punteggiatura leggerissima al tema iniziale, che seguita a svilupparsi ampiamente, ora più sostenuto e con più decisa fermezza. L'uomo prosegue il suo cammino grave tra i solchi, con l'incedere del contadino che par aderisca alla terra. Ma giunge il suono d'una campana: ed il seminatore si scopre il capo e si ferma. Non prega: si ferma e guarda la *sua* terra. E' l'*Angelus*. Giungono ora distintamente le voci delle campane, vicine e lontane: due note si ripetono, corrono per l'aria, con quella particolare sonorità che hanno i suoni nell'aria del tramonto che incupisce. Il coro delle campane si rafforza e si disperde col vento. Ma già l'uomo ha ripreso il suo cammino, e i due temi s'intrecciano e si fondono. Finchè il seminatore è ancora solo nel vespero, sulla campagna silenziosa: non più quasi che una ombra, e s'odono qua e là richiami d'uccelli, una voce di bimbo e il respiro della terra che s'addormenta.

Il quadro musicale è sentito con un'intensità di commozione da avvincerci sin dalle prime pagine. Non v'è sforzo non studio: non v'è che l'artista di fronte alla bellezza della natura, l'artista che sa vedere, che sa ascoltare la voce della terra e insieme quella dell'anima sua. E come *Les semailles*

vi sono nell'opera pianistica del de Severac altri quadri: ma nessuno ci par che raggiunga quella armonica compenetrazione di linee e di tinte che rendono sì poetico quello. La *suite En Languédoc* — assai più nota del poema georgico — ci dà prova di una maggior perizia, ma non di una più profonda comprensione dello « stato d'anima naturale »; i due numeri ispirati da momenti tristi sono sì notevoli, ma hanno qualche cosa di voluto, di estrinseco che ne distoglie dal consentimento pieno con essi; *A cheval dans la prairie* è un pezzo pianistico di forma consueta, con il consueto episodio « meno vivo » incastrato come fra due tenaglie tra il precipitoso *depart* ed il non meno precipitoso *retour*.... al primo tempo.

Una simpatica tempra di colorista ci si rivela nel primo e nell'ultimo tempo della *suite:* due scene di festa nel *Mas*, che un altro musicista si sarebbe affrettato a trascrivere per l'orchestra. Il ritmo vario e l'abbondanza dei coloriti ne farebbero due caratteristici numeri di una *suite* sinfonica campestre, che tuttavia il de Severac forse non vorrebbe scrivere mai. Infatti di lui non conosciamo alcuna composizione sinfonica; chè non volle mai pubblicati i quattro poemi da lui composti, nè si possono dire composizioni sinfoniche quelle pagine dell'opera *Le cœur du mulin* che a volte si eseguiscono staccate in qualche concerto.

Quest'opera ebbe un successo notevole alla prima rappresentazione; poi nessuno se n'occupò più. Nel poemetto lirico di Maurice Magre, non certamente peregrino nel suo episodio sentimentale, il de Severac dovette ravvisare come motivi famigliari quelli introdotti sotto forma di « voci della natura, » di « ricordi d'infanzia », e di altri simboli umanizzati mediante l'aiuto di ballerine e tramagnini. E lo spunto poetico doveva esserne tentatore, se non la realizzazione scenica che facilmente cade nel grottesco. Il de Severac s'innamorò del libretto per i suoi elementi decorativi, e per lo scenario campestre: si preoccupò assai poco della vicenda delle creature che amano e soffrono (del resto assai pallida-

mente) e finiscono in lagrime. Tutto il suo amore di artista si converse su quegli elementii deali, di fiaba, cui ho già accennato, e su di un vecchio gufo ed un ancor più vecchio mugnaio, ch'é quasi il moralista della favola. Ciò premesso, è facile immaginare come l'opera di teatro sia mancata, e come l'interesse del pubblico si sia ristretto a quello dei musicisti per alcune pagine di innegabile bellezza. Da un esame anche sommario al pianoforte, si rivela subito uno dei difetti dell'opera; essersi l'autore servito di materiale troppo esile, troppo evanescente, laddove i lumi della ribalta gettano luce troppo cruda perchè si possano salvare le sfumature e le tinte delicate. Il musicista era troppo avvezzo alle sonorità del pianoforte ed ai silenzi della campagna, in cui ogni minimo rumore si afferra, per percepire teatralmente in modo perfetto. Così che *Le cœur du moulin* ci riconferma il valore del musicista ma non ci rivela un operista.

Tentato ancora dall'elemento naturale — in questo caso era la scena immensa, coronata di colline e luminosa di sole e di verde, del teatro delle Arene di Beziers — il de Severac affronta una seconda volta la scena con *Héliogabale*. Ci fu chi in questa tragedia lirica trovò un ritorno del de Severac all'antico: cioè quasi un rinnegamento della sua modesta evoluzione armonica. L'opera posteriore del musicista non ci è nota perchè si possa constatare quanta parte di verità vi fosse in quella affermazione profetica. Tuttavia a noi pare che in *Héliogabale* non sia palese se non la volontà dell'autore di inquadrare perfettamente la magniloquenza — assai di rado efficace o semplicemente musicale — del poema romano del Sicard, in forme di ugual maestà; e di trascurare quell'analisl musicale più profonda che non sarebbe stata di incremento alla sonorità dell'opera. S'imagini quale effetto potrebbero avere certe pennellate di colore e certi atteggiamenti musicali pieni di tenue poesia, in un'opera destinata orchestralmente per la maggior parte a trombe, tromboni, timpani, campane etc. ed a masse corali capaci di riempire le scalee di un'arena

romana! *Héliogabale* contiene sì delle pagine di bella fattura (in ispecie corali), ed ha non pochi momenti in cui la commozione erompe di tra la coreografia e le armature dei guerrieri romani; ma non ci rappresenta affatto l'esponente di un repentino cambiamento d'indirizzo. E' una tappa non felice nel cammino del maestro francese. Queste grandi visioni storiche nulla dicono alla sua sensibilità. Il de Severac è un colorista delicato; le sue tinte si adattano assai più al quadretto di genere, al *taglio* di paese che non alla tela di vaste dimensioni. La natura è la sua grande ispiratrice; ma, come il suo è sentimento d'amore, come è quasi un continuo umanizzare la natura, un esprimerla attraverso la sua anima; così riesce sforzata la sua musica quando vuole scrivere solo quello che i suoi occhi vedono. Quando il pezzo ha le sue origini soltanto nella realtà visiva, e nessuna intimità umana viene a infonderle la sua poesia semplice e profonda, de Severac non giunge a quelle mirabili coloriture che ci ha dato, ad esempio, un Albeniz. *Baigneuses au soleil* é, a questo proposito, una pagina pianistica di bell'effetto, ma in cui le migliori qualità musicali dell'autore si perdono in un affastellamento di pennellate volute, troppo sgargianti per l'esiguità del disegno. Tutto il pezzo risente di maniera; siamo dinanzi al solito quadro impressionista, fatto da chi ha una coscienza che non si appaga delle impressiani, ma vuol trasformarle in atteggiamenti vissuti con vivacità interiore. Il musicista di *En Languedoc* non è insomma il musicista dei sensi; ma è il musicista dell'anima, della sua anima.

Ed in ciò mi pare essere la peculiarità di questo musicista unilaterale, che per essere stato detto il musicista della natura, non va confuso con i pittori della natura musicale e deve essere meglio riavvicinato ai poeti della campagna.

Un'anima idillica e romantica; più Teocrito che Virgilio. Una sensibilità squisita e l'amore delle cose umili dànno un sapore affascinante a certi suoi piccoli quadretti, quasi infantili, ingenui, da cui la poesia emana come il profumo da un

fiore. De Severac ha scritto una piccola *suite* romantica: *En vacances*, dedicata ai bambini, ch'è un piccolo gioiello. Poche cose conosciamo della letteratura pianistica infantile che possano raggiungere la perfezione formale e la commozione di quelle « pétites pièces »

Queste composizioni dovrebbero esser poste dinanzi ai fanciulli che s'iniziano alla musica; vi troverebbero essi una fonte di gioia ed un incitamento allo studio. Schumann fu il maestro di questo genere di musica (e pur ai *suite* del de Severac s'inizia invocando la grande ombra del maestro tedesco): ma vi sono altre sensibilità più moderne da presentare alle coscienze in formazione dei fanciulli. E questa raccolta francese è da porsi fra le più riuscite e tra le più degne; e il nome del de Severac deve avere quell'onore che si merita.

INDICE

MUSICISTI ITALIANI

FRANCO ALFANO

ALFREDO CASELLA

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

VINCENZO DAVICO

VITTORIO GUI

G. FRANCESCO MALIPIERO

LUIGI PERRACHIO

ILDEBRANDO PIZZETTI

F. BALILLA PRATELLA

MUSICISTI STRANIERI

EMMANUEL CHABRIER

CLAUDE DEBUSSY

EUGÈNE GOOSSENS

GABRIEL GROVLEZ

JOHN IRELAND

ERIK SATIE

CYRIL SCOTT

DÉODAT DE SÉVERAC

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 628 5